ایک مطالعہ
قرۃ العین حیدر
ڈاکٹر ارتضیٰ کریم
ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

قرۃ العین حیدر :
ایک مطالعہ

قرۃ العین حیدر:

ایک مطالعہ

مرتبہ:

ڈاکٹر ارتضیٰ کریم

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

QURRATUL-AIN-HYDER
EK MOTALA

BY

DR. IRTAZA KARIM

DEPARTMENT OF URDU
UNIVERSITY OF DELHI
DELHI

1992

Price Rs. 300/-

ISBN 81 - 85360 - 76 - 6

سن اشاعت ۱۹۹۲ء

قیمت ۳۰۰/- روپے

کتابت محمد مسعود عالم

مطبع شیبا پرنٹرز، ۱۷۹۶،
لال کنواں، دہلی ۶

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس

۳۱۰۸ گلی عزیز الدین وکیل کوچہ پنڈت لال کنواں دہلی ۶

پروفیسر قمر رئیس
کے نام

پروین شاکر

قرۃ العین حیدر

جیون رَتھ کو متھ کر امرت نکالنے والی موہنی
بھرا پیالہ ہاتھوں میں لیے پیاسی بیٹھی ہے
وقت کا راہو گھونٹ پہ گھونٹ بھرے جاتا ہے
دیوی بے بس دیکھ رہی ہے
پیاس سے بیکل ہے اور چپ ہے!
ایسی پیاس کہ جیسے
اس کے ساتوں جنم کی جیبھ پہ کانٹے گڑے رہے ہوں،
ساگر اس کا جنم بھون ہے
اور جل کو اس سے بیر
ریت پہ چلتے چلتے اب تو جلنے لگے ہیں پیر
ریت بھی ایسی جس کی چمک سے
آنکھیں جھلس گئی ہیں
طیب رزق کی دعا قبول ہوئی آخر
اب زر کی دعا قبول ہوئی آخر
اب زر سے نام لکھے جانے کی تمنا بھی بر آئی ـــــ لیکن
پیاسی آتما ـــــ سونا کیسے پی لے؟
اک سنسار کو روشنی بانٹنے والا سورج
اپنے برج کی تاریکی کو
کس ناخن سے چھیلے
شام آتے آتے کالی دیوار بھر اونچی ہو جاتی ہے۔

(صد برگ: ص ۱۶۳-۱۶۴)

ترتیب

ناولٹ

افسانے

عرضِ مرتّب

کہا جاتا ہے میر کی شاعری آپ بیتی بھی ہے اور جگ بیتی بھی۔ اُنھوں نے غمِ ذات کو غمِ کائنات بنا ڈالا اور یوں سید ھی سچی اور صاف ستھری شاعری ہر انسان کو اپنے دل کی آواز معلوم ہوتی رہے۔

قرۃ العین حیدر کا فن بھی دراصل آپ بیتی کو جگ بیتی بنانے کا فن ہے۔ غالباً اسی لیے قرۃ العین حیدر کے فن کے حوالے سے میر کا یہ شعر بار بار ذہن میں آتا ہے:

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا
ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے

حقیقت یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے پورے افسانوی ادب کے تجزیے سے یہ بات روشن ہے کہ انھوں نے اپنی زیادہ تر تخلیقات میں خود اپنی ذات کا اظہار کیا ہے اور یہ "اظہارِ ذات" محدود معنی میں ہرگز نہیں ہے بلکہ "شیشے کے گھر" سے لے کر "روشنی کی رفتار" اور "میرے بھی صنم خانے" سے لے کر "چاندنی بیگم" تک کی تمام تحریروں میں انھوں نے ایک "جہانِ معنی" آباد کر رکھا ہے جس سے پوری طرح لطف اندوز اور محظوظ ہونے کے لیے تاریخی بصیرت لازمی شرط ہے چنانچہ جہاں جہاں فکشن کے نقادوں نے قرۃ العین حیدر کی تفہیم تاریخ کو پسِ پشت ڈالا ہے، کوئی صحت مند رائے قائم نہ کر سکے ہیں۔

مضامین کے انتخاب میں یہ کوشش رہی ہے کہ قرۃ العین حیدر کے فن کا جائزہ کسی ایک نظر یا نظریے سے نہ لیا جائے بلکہ ان کے

نشش جہت فن پاروں کی گرہ کشائی بھی مختلف مکتبِ فکر کے ناقدین کے آراء کی روشنی میں ہو سکے تاکہ قرۃ العین حیدر کے فنی امکانات اور ابعاد پر کوئی ایک رائے قائم کی جا سکے۔

یہ بات بھی ملحوظِ خاطر رکھی گئی ہے کہ ان کے ہر ناول پر دو مضمون شامل ہو سکیں تاکہ کم از کم مطالعے کے دو زاویے سامنے آسکیں۔ لیکن "آگ کا دریا" اس سے مستثنیٰ ہے کیونکہ "آگ کا دریا" مصنفہ کی نفی کے باوجود، ناقدین کی نگاہ میں قرۃ العین حیدر کا ہی نہیں اردو کا بہترین ناول تصور کیا جاتا ہے۔ اس ناول پر تبصرہ بھی زیادہ ہوا ہے۔ اگر صرف "آگ کا دریا" پر لکھے گئے مضامین کو ہی یکجا کیا جائے تو پانچ سو صفحات کی مستقل ایک کتاب بن سکتی ہے۔

قرۃ العین حیدر شاید اردو کی اکلوتی ادیبہ ہیں جن کی حیات میں ہی ان کی تحریروں پر بے شمار مضامین لکھے گئے۔ اس لیے تمام مضامین کو کسی ایک انتخاب میں شائع کرنا نہ ممکن ہے نہ مناسب۔ چنانچہ یہاں چند اہم مضامین کو ہی شریکِ اشاعت کیا جا رہا ہے۔

تقریباً چھیالیس سال پہلے ۱۹۴۶ء میں مشہور ترقی پسند افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی نے 'سرخ آنچل' کے نام سے "خواتین افسانہ نگاروں" کے افسانوں کا انتخاب شائع کیا تھا۔ اس میں کل سترہ افسانہ نگار شامل ہیں ان میں قرۃ العین بھی تھیں۔ احمد ندیم قاسمی نے اس عہد کی سترہ خواتین افسانہ نگاروں کو ایک سوالنامہ بھیجا تھا، جس کے جوابات بھی اس کتاب میں 'میرے خیال میں' کے تحت شامل ہیں۔ زیرِ مطالعہ کتاب میں صرف ان جوابات کو شریک کیا گیا ہے جو قرۃ العین حیدر سے متعلق ہیں اور اب ان جوابات نے تاریخی اہمیت اختیار کر لی ہے۔

دراصل تین چار سال قبل اسی انٹرویو نے مجھے یہ تحریک بخشی تھی کہ قرۃ العین حیدر پر لکھے گئے مضامین کا انتخاب

شائع کروں اور اسی وقت سے قرۃ العین سے متعلق تحریروں کی دستیابی میں مصروف کار تھا، یہ کام اب مکمل ہو سکا ہے۔

اس کتاب کی ضرورت اس لیے بھی محسوس ہوئی کہ قرۃ العین حیدر کسی نہ کسی شکل میں ہندوستان کی مختلف یونیورسٹیوں کے نصاب میں شامل ہیں۔ اساتذہ اور طالب علموں کو ان کے فن اور شخصیت پر مواد کی فراہمی میں غیر معمولی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے اب یہ مشکل آسان ہو سکتی ہے کیونکہ قرۃ العین حیدر پر بکھری ہوئی کچھ اچھی تحریروں کو پہلی بار اس کتاب میں پیش کیا جا رہا ہے جس سے طلباء ریسرچ اسکالر اور اساتذہ استفادہ کر سکتے ہیں۔

میں شکر گزار ہوں ان تمام مقالہ نگاروں کا جن کے مقالے کتاب کی ترتیب و تزئین میں معاون ثابت ہوئے ہیں ـــــ ان کے بغیر یہ کتاب وجود میں نہیں آ سکتی تھی۔

اس کتاب کی اشاعت کے سلسلے میں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس کے مالک مجتبیٰ خان صاحب کا شکریہ ادا کرنا میرا فرض ہے۔

کوئی ادبی اور علمی کام حرفِ آخر نہیں ہوتا، سو اس کتاب کے تعلق سے بھی ایسا کوئی دعویٰ کرنا مناسب نہیں ہے ـــــ لیکن قرۃ العین حیدر کی تفہیم میں یہ کتاب نئی راہیں ضرور کھول سکتی ہے، ایسا مجھے یقین ہے۔

ـــــــ ارتضیٰ کریم
لیکچرر، شعبۂ اردو،
دہلی یونیورسٹی، دہلی

A MAN WILL OFTEN TURN OVER A WHOLE

LIBRARY TO MAKE ONE BOOK.

DR. JOHNSON

"جس قسم کے ناول میں لکھتی ہوں ان کے لیے تو

ریسرچ ظاہر ہے کہ بے حد ضروری ہے۔ علاوہ ازیں

مصوری، آرٹ، ہسٹری، آرکیالوجی اور موسیقی سے

میری گہری دلچسپی اس چھان پھٹک میں معاون ثابت

ہوتی ہے یہ کون سی انوکھی بات ہے" ____

____ قرۃ العین حیدر

(ایوانِ اردو، اکتوبر ۱۹۹۱ء)

ابنِ سعید

قرۃ العین حیدر

"اینی ایک ادبی فراڈ ہے۔"

"اینی کانونٹ کی پڑھی ہوئی بد دماغ قسم کی لڑکی ہے۔"

"اینی ایک پردہ نشین لڑکی ہے جس نے کانونٹ تو کیا کسی انگریزی اسکول کی شکل بھی نہیں دیکھی!"

"اینی رومان پسند ہے!"

"اس کی طبیعت میں مغربیت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔"

"وہ ایک قدامت پرست مشرقی لڑکی ہے جس کو شو اور کاک ٹیل پارٹیوں سے کوفت ہوتی ہے!"

"اینی ترقی پسند ہے!"

"اینی ——— رجعت پسند ہے!"

——— یہ اور اس قسم کی ہزاروں باتیں آپ اینی کے بارے میں سُنیں گے۔ ان لوگوں سے بھی جو اس کو ذاتی طور پر جانتے ہیں اور ان سے بھی جو اس کو بالکل نہیں جانتے۔ ہر کوئی وثوق کے ساتھ اپنی رائے کا اظہار کرتا ہے اور سمجھتا ہے کہ بس یہ اینی پر آخری حرف ہے۔ اس سے زیادہ اس کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ میں بھی اینی کو ایک طویل عرصے سے جانتا ہوں۔ لیکن میں اب بھی

وثوق کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ اینی کے بارے میں آخری حرف کیا ہے۔

بظاہر اینی کے بارے میں جو باتیں سننے میں آتی ہیں ان میں ایک طرح کا تضاد نظر آتا ہے لیکن اینی سے مل چکنے کے بعد یہ باتیں متضاد نہیں معلوم ہوتیں غیر معمولی بھی نہیں معلوم ہوتیں اور اس تضاد میں ایک ہم آہنگی، ایک قسم کی یک رنگی معلوم ہونے لگتی ہے —— تضاد اور ہم آہنگی ہی نمایاں اینی کی اصل شخصیت ہے۔

کئی سال پہلے کی بات ہے دلّی کے "ساقی" میں اینی کی ایک کہانی چھپی۔ ہلکے پھلکے انگریزی وضع کے نام انگریزی گیتوں کے پورے پورے STANZAS بائبل کی دعائیں اور ان سب پر حاوی رومن کیتھولک کانونیٹ کی مخصوص فضا —— ان چیزوں نے پڑھنے والوں کو چونکا دیا اور شاید چونکا بھی کر دیا۔ اس کے بعد پے در پے اینی کی کئی کہانیاں چھپیں۔ ان سب کا کچھ ایسا ہی انداز تھا۔ یہی اَن ہونا سا، خوابناک سا ماحول تھا۔ ایسا ماحول جو اس مادی حقیقی دنیا سے منسلک ہوتے ہوئے بھی کچھ ماورا تھا اور جب کبھی اینی کی کوئی کہانی چھپتی تو "ساقی" کے صفحے کے صفحے انگریزی رسم الخط سے پُر نظر آتے ان کہانیوں کے عنوان بھی کچھ نئے سے تھے جیسے نظموں سے اخذ کیے گئے ہوں اور پڑھنے والے سوچتے کہ نہ جانے یہ لکھنے والی کون ہے جس کی کہانیوں کے ماحول کا ایک سرا غالب اور فیض کی شاعری سے جا ملا ہے اور دوسرا ہرا یا دلوں میں گم ہو کے رہ گیا ہے —— پھر کچھ عرصہ بعد اینی نے اپنے پڑھنے والوں کے لیے اس معمے کو ذرا سہل بنا دیا۔ اس نے اپنی کہانیوں سے انگریزی رسم الخط نکال پھینکا اور اس کے بجائے اردو رسم الخط میں یا پھر اردو کے جامے میں اپنے تاثرات، اور احساسات کو ڈھال کر پیش کرنا شروع کر دیا۔ یہ بھی اردو افسانہ نگاری میں ایک نیا تجربہ تھا۔ اس نے ایک عرصے تک اردو پڑھنے والوں کو تحیر میں رکھا۔ اور میرا خیال ہے کہ موجودہ دور کے لاتعداد اور نوعمر افسانہ نگاروں کو جن کے نام آج کل رسالوں کی فہرست میں نظر آتے ہیں، اس تجربے نے ایک بہت بڑی حد تک متاثر کیا ہے۔

بنیادی طور پر اینی افسانہ نگار ہے۔ لیکن اس نے دو کامیاب ناول بھی

لکھے ہیں۔ وہ کلاسیکی اور نیم کلاسیکی موسیقی سے بھی واقف ہے اور اس کو پینٹنگ سے بھی گہرا شغف ہے۔ یوں تو وہ اپنے تخیل کو فنون لطیفہ کے مختلف شعبوں پر وار دکرنے کی اہل ہے! لیکن ان سب مختلف النوع تجربوں میں اس کی ذاتی شخصیت کو بھی ایک واضح اور داخلی حیثیت حاصل ہے۔

اپنی چیزوں کی ظاہری حیثیت کو دیکھنے کے علاوہ ان کی ماہیت کو داخلی طور پر محسوس کرنے کی عادی ہے۔ شاید اس کی قوتِ باصرہ اور قوتِ سامعہ دونوں بہت غیر معمولی طور پر حساس واقع ہوئی ہیں۔ ایک طرف تو اس کی باصرہ رنگوں اور شکلوں اور خطوط کی کیفیت اور ہم آہنگی کو اپنے میں جذب کرنے پر لگی رہتی ہے۔ اور دوسری طرف اس کی قوتِ سامعہ آوازوں کی کیفیت اور زیر و بم اور داخلی موسیقی پر مرکوز رہتی ہے اور اس کے اپنے محسوسات نہ جانے ان رنگوں اور آوازوں کے سہارے کہاں سے کہاں نکل جاتے ہیں اور ایک طرح کی چکاچوند کیفیت اس کی ادبی اور فنی کاوشوں میں جھلک آتی ہے۔

تاریخی اعتبار سے اپنی ہمارے موجودہ دور کی پیداوار ہے۔ اس نے ڈیرہ دون اور لکھنؤ کے اسکولوں میں اولین تربیت پائی۔ پھر لکھنؤ کے مشہور ازابیلا تھوبرن کالج سے بی اے پاس کیا اور پھر اعلیٰ تعلیم کے لیے لکھنؤ یونیورسٹی میں داخل ہوگئی۔ اس نے آنکھ کھولتے ہی اپنے اردگرد اودھ کے اس مخصوص ماحول کو دیکھا جو اپنی جگہ ایک منفرد حیثیت رکھتا تھا۔ جس دور میں اپنی نے نشو و نما پائی اس میں ایک طرف تو دہلی کی تہذیب تھی جو دم توڑ رہی تھی جہاں اب شریف مسلمانوں کے زیادہ تر خاندان چند پرانے، تاریک، تنگ محلوں میں محبوس ہو کر رہ گئے تھے، اور ان کے اردگرد ایک نئی دنیا پیدا ہو رہی تھی جس میں زیادہ تر ٹھیکیدار تھے یا وہ مختلف صوبوں اور علاقوں سے برآمد کیے ہوئے سرکاری ملازم تھے جو برسوں دلی میں زندگی بسر کرنے کے بعد بھی اپنی اپنی علاقائی بندشوں میں جکڑے رہتے تھے اور اس پرانی دلی کے جغرافیے اور معاشرت سے بے خبر اپنی تمام زندگیاں گزار دیتے تھے یا پھر دوسری طرف اسی دور میں بمبئی اور کلکتہ جیسے کاروبار کی شہر تھے جن میں زندگی ایک بے پناہ

دم گھونٹ دینے والی رفتار سے بہتی تھی اور جہاں لوگ دن رات ایک ختم نہ ہونے والی دَوڑ میں شریک رہتے تھے ــــــ لیکن اسی دَور کا لکھنؤ تعلقہ داروں کا لکھنؤ، ایک خاص حیثیت کا مالک تھا اس ماحول میں وہ کاروباری یا نو دولتی ذہنیت نہ تھی بلکہ ایک قسم کا ٹھہراؤ تھا ایک بھاری بھرکم پن تھا جو بہت سے شعبوں کو بہت سی TRADITIONS کو اپنی جگہ مستحکم رکھتا تھا۔ شاید اس استحکام اور ٹھہراؤ کی پشت پر تعلقہ داروں کی مالی آسودگی تھی۔ تعلقہ دار مسلمان حکمرانوں کی تہذیب، تمدّن اور زبان سے بے حد متاثر تھے اور اینی نے ہوش سنبھالتے ہی اپنے کو اس ماحول میں پایا اور اس لیے اس کو اپنے اردگرد زندگی میں وہ جمود اور گھٹن محسوس نہ ہوئی جو اور علاقوں کے نوجوان لکھنے والوں کو محسوس ہوتی تھی۔

بہت سے لوگ اینی کو رجعت پسند کہتے ہیں۔ عصمت چغتائی نے بھی ایک مرتبہ اینی کی شخصیت پر یہی الزام لگایا تھا۔ لیکن اگر آپ اینی سے ملیں تو وہ اس قسم کے الزام کو شدومد کے ساتھ رد کرنے کی کوشش کرے گی۔ وہ کہتی ہے کہ وہ تو محض اس تمدّن، اس ماحول کی ترجمانی کرنے کی کوشش کرتی ہے جو اس بیسویں صدی کے لکھنؤ کے تمدّن کو سنبھالے ہوئے تھا جس نے آئی، ٹی کالج کی لڑکیوں میں ایک ایسی سنجیدہ مزاجی پیدا کر دی تھی، جو دوسرے کالجوں کی لڑکیوں میں مفقود تھی اور جس نے لکھنؤ یونیورسٹی کے بہت سے لڑکوں کو ترقی پسند اور انقلابی بنا دیا تھا ــــــ اس لیے وہ رجعت پسند نہیں ہے۔ اب پتہ نہیں کہ کون سی بات ٹھیک ہے، کون سی غلط ــــــ عصمت ٹھیک کہتی ہے یا اینی ــــــ!

جب اینی کا ناول "میرے بھی صنم خانے" چھپا تو اس کو سب سے زیادہ مسرّت اس بات کی تھی کہ اس نے لکھنؤ کے اس مخصوص ماحول کو ایک کینوس پر پیش کر دیا ہے۔ جو لوگ اینی کو جانتے تھے انھوں نے اس کے ناول کے کرداروں کے روپ میں فوراً ان ہستیوں کو پہچان لیا جو حقیقی تھیں اور اس بڑے پیمانے پر اس قسم کے ادبی تجربے میں اینی کو ایک عجیب مسرّت محسوس ہوئی

میرے بھی صنم خانے کے بعد کوئی تین سال ہوئے اینی نے ایک اور ناول لکھا "سفینۂ غمِ دل" مجھے وہ زمانہ اچھی طرح یاد ہے جب اینی یہ ناول لکھنے میں مصروف تھی۔ اس کے لکھنے کی رفتار بھی بہت تیز ہوتی ہے اور وہ ایک وقت میں چیپٹر کے چیپٹر لکھ ڈالتی ہے۔ ایک روز اس نے مجھ کو اپنے ناول کے مسودہ میں سے وہ حصہ دکھایا جس میں اس نے اپنے ان تاثرات کو بیان کیا ہے جو اس کے دل میں اپنے باپ کی موت سے پیدا ہوئے ہیں اور مجھ کو بے ساختہ غیر شعوری طور پر ۱۹۴۳ء کی وہ صبح یاد آگئی جب میں نے لکھنؤ میں سجاد حیدر یلدرم صاحب کے انتقال کی خبر سنی تھی اور میں ایک دوست کے ہمراہ ان کے گھر گیا تھا مجھے اس صبح کی بہت سی باتیں تفصیل کے ساتھ یاد نہیں لیکن ایک مجموعی تاثر جو اب بھی میرے ذہن میں محفوظ ہے، اس تصویر سے بہت قریب ہے جو اینی نے اپنے ناول میں کھینچی ہے اس صبح کو لکھنؤ کے فیض آباد روڈ کے اس بنگلے میں لوگوں کا کافی ہجوم تھا لیکن پھر بھی فضا میں ایک سناٹے کی سی کیفیت تھی جس کو انسان اس گھر میں قدم رکھتے ہی محسوس کر سکتا تھا۔ اس وقت میں اینی سے بہت ہی سرسری طور پر واقف تھا بلکہ تقریباً ناواقف تھا۔ لیکن جب میں نے "سفینۂ غمِ دل" میں یہ حصہ دیکھا تو مجھ کو اب سے برسوں پہلے کے لکھنؤ کی وہ صبح بے ساختہ یاد آگئی۔

یہاں پر ایک ایسا سوال پیدا ہوتا ہے جو مجھ سے اکثر ان لوگوں نے پوچھا ہے جو اینی سے ذاتی طور پر واقف نہیں۔ اینی کی شخصیت کو اس کی اپنی کہانی میں کیا حیثیت حاصل ہے۔ عام طور پر لوگ جب کسی نوجوان خاتون کے افسانوں کو پڑھتے ہیں تو ان کو فوراً یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ ان کہانیوں کے واحد متکلم میں یا کسی اور بنیادی کردار میں لکھنے والی کی اپنی شخصیت پوشیدہ ہے نہ جانے کیوں مرد افسانہ نگاروں کی کہانیاں پڑھ کر کبھی بھی اس قسم کا کوئی رومانوی اندیشہ نہیں پیدا ہوتا۔ اس کو آپ ہماری بزرگ خود غلط گمانی کہہ لیجیے یا نفسیاتی کمزوری لیکن واقعہ یہی ہے کہ جہاں کوئی دلچسپ قسم کا نسوانی کردار کسی خاتون افسانہ نگار کی کہانیوں میں نظر آیا اور فوراً نتیجہ اخذ کر لیا کہ دراصل یہ

مصنفہ کا اپنا اصلی روپ ہے گویا لکھنے والی کی شخصیت بھی ایک ایسا راز ہے جو داستانوں کے جامے میں تو اجاگر ہو جاتا ہے لیکن ویسے مخفی ہی رہتا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ اگر آپ اپنی کے کرداروں کا تجزیہ کریں تو آپ کو ان میں بہت سی اصلیتیں نظر آئیں گی، وہ ماحول نظر آئے گا جس میں وہ خود پلی بڑھی ہے۔ کالجوں کا ماحول اور جغرافیہ بالکل آئی ٹی آئی کالج سے مماثل نظر آئے گا، سڑکوں اور عمارتوں، اور جگہوں کے نام ہم صورت سے نظر آئیں گے —— لیکن بس یہاں تک پہنچ کر اپنی کی اپنی شخصیت اس تمام ماحول اور فضا کا ایک جزو بن کر رہ جاتی ہے وہ کہیں بھی شخصی طور پر خود کو اپنے کرداروں میں مخل نہیں ہونے دیتی۔ وہ ان کو اپنی ذات سے ضرور متاثر ہونے دیتی ہے لیکن اس حد سے آگے ان کو اپنے طور پر مختلف ارتقائی منزلوں سے گزرنے کا موقعہ دیتی ہے۔ اور پھر وہ کردار محض ذہنی تقاضوں کے مطابق نشوونما پاتے ہیں جو لوگ اپنی سے اچھی طرح واقف ہیں ان کو اپنی کے افسانوں میں کبھی کبھار کسی فقرے میں کسی منظر کشی میں، کسی دلچسپ سے واقعے میں اپنی کی ایک ہلکی سی جھلک نظر آجاتی ہے، لیکن محض ایک خفیف لمحے کے لیے اور پھر یہ جھلک اس بڑے ماحول و وسیع فضا کا ایک حصہ بن کر رہ جاتی ہے۔

ایک عنصر ایسا ہی ہے جو اپنی کے ادب میں اور اس کی اپنی ذات میں یکساں طور پر نظر آتا ہے۔ یہ ہے اس کا ذہنی خلوص! وہ ہر چیز کو اس خلوص کی کسوٹی پر پرکھتی ہے، اگر وہ اس کے معیار پر پوری اترتی ہے تو وہ اس کو قبول کر لیتی ہے، ورنہ اس کی طرف سے منہ موڑ لیتی ہے، اور پھر کسی بھی قیمت پر اس کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتی غالباً یہی وجہ ہے کہ سینکڑوں لوگوں سے مل چکنے کے باوجود اور پارٹیوں اور ہنگاموں سے پُر زندگی کی قربت کے باوجود اس کا اپنا حلقہ احباب بہت مخصوص ہے۔ ایسے لوگوں کو جو ذہنی خلوص کے معیار پر پورے نہیں اترتے، وہ قطعی ناقابل برداشت اور "بور" سمجھتی ہے اور "بور" لوگوں سے محض سوشل قسم کی ملاقاتوں کے بجائے ایک قسم کی سست الوجودی کی زندگی کو زیادہ پسند کرتی ہے۔ اس کے گھر میں جہاں اس کی کتابوں کے انبار ہیں۔ اس کا پیانو ہے مکمل اور غیر مکمل PAINTINGS ہیں۔ اپنے گروہ میں ایسے وہ گھنٹوں باتیں کرنے سے کبھی نہیں تھکتی۔ میں نے اس کو ایک وقت میں

مختلف التنوع موضوعات پر کئی کئی لوگوں سے بحث کرتے دیکھا ہے۔

ادیبوں اور ادبی معیاروں کے سلسلے میں بھی وہ اپنی ذاتی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کو بہت اہمیت دیتی ہے۔ مثلاً اگر اس کو معلوم ہے کہ ایک شہرت یافتہ ادیب اپنی بیوی سے اچھا سلوک نہیں کرتا تو وہ اس کے ادبی کارناموں کو کبھی بھی سراہنے کے لیے تیار نہ ہوگی۔ اسی بنا پر اس کے حلقۂ احباب میں ادیب بہت کم ہیں اور جو ہیں بھی وہ اپنی ادبی شخصیت کی بنا پر نہیں بلکہ اپنی ذاتی شخصیت کی بنا پر اس سے رابطہ بڑھا سکے ہیں زبردستی کی رسمی گفتگو سے اپنی بہت گھبراتی ہے۔ مثلاً اگر کوئی اس سے رسمی طور پر پوچھ لے کہ وہ آجکل کیا لکھ رہی ہے؟" تو سخت کوفت محسوس کرتی ہے اور کہتی ہے کہ بقول شخصے، یہ سوال ایسا ہی معلوم ہوتا ہے کہ جیسے دو باورچی ایک دوسرے سے ملنے پر پوچھیں: "آج تم کیا پکا رہے ہو؟"

خونیں جنگوں اور ایٹم بم سے پیدا کیے ہوئے اس تمدن کو وہ بہت دوکھی سمجھتی ہے۔ موجودہ نسل کی "مغربیت زدگی" سے بڑی گھبراتی ہے۔ کاک ٹیل پارٹیوں میں بیٹھ کر وہ سوچتی ہے کہ یہ سب لوگ ناچ رہے ہیں، دراصل اپنی حقیقت سے، اپنے مرکز سے، اپنے محور سے کتنے دور ہٹ گئے ہیں۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ ٹھیک ہیں۔ لیکن یہ ماحول یہ فضا ان باتوں کے لیے موزوں نہیں، اور وہ سوچتی ہے کہ شاید یہ لوگ اب اپنے مرکز سے اتنے دور نکل آئے ہیں کہ ان کی زندگیاں ایک قسم کے کلچرل خلاء میں بسر ہونے لگی ہیں اور اس خلا کو پر کرنے کی کوشش میں انھوں نے جاز میوزک اور رمبھا اور سامبھا میں دلچسپی لینی شروع کردی ہے۔ نئی نئی پیدا کی ہوئی دولت کی نمائش کرنی سیکھ لی ہے —— لیکن ان کی یہ کوششیں رائیگاں جاتی ہیں اور وہ سب اور بھی زیادہ بے بس اور قابل رحم نظر آنے لگتے ہیں اور اپنی زندگیوں کے TEMPO میں کچھ اور اضافہ کردیتے ہیں! —— اور نہ جانے اب یہ TEMPO کہاں جاکر ٹوٹے گا؟ شاید یہی وجہ ہے کہ پریوں کی کہانیوں کی سنڈریلا کی طرح اپنی کو بھی یہ احساس ہونے لگا ہے کہ وہ اپنا شیشے کا سلیپر کہیں کھو بیٹھی ہے۔ اور نہ جانے اس کی طرح موجودہ دور کے اور کتنے نوجوانوں، ادیبوں، شاعروں، افسانہ نگاروں اور آرٹسٹوں کو ایک شیشے کے سلیپر کی تلاش ہے!

قرۃ العین حیدر

میں خود ہی قصہ گو

آج صبح صبح ہماری پیاری بہن نفیس کا فون آیا کہ بھئی تمہارے متعلق وہ مشہور و معروف مضمون تیار ہے۔ ایک لحظے کے لیے دل ڈوب گیا —— پھر دفعتاً یاد آیا کہ مضمون بہت اہم ہستیوں کے لیے لکھے جاتے ہیں۔ لہٰذا فی الفور کچھ عجیب آسمانی خوشی سی محسوس ہوئی۔ قصہ یوں ہوا کہ نفیس کے میاں جو ہیں لیفٹننٹ کمانڈر عسکری ان کا نام ہے۔ اور آپ کچھ ادب وغیرہ سے شغل کرتے ہیں۔ اور دوسکر سارے نہایت قابل اور مہاپرش لوگوں کی طرح یہ بھی INCOGNITION رہنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ تو آپ نے گویا ایک مضمون اس خاکسار کے بارے میں رقم فرمایا (یہ ایک اور عسکری ہیں وہ جو دوسرے والے عسکری صاحب ہیں تو وہ بھلا ہم جیسے چھٹ بھیّوں پر کیا مضمون لکھیں گے۔ حالانکہ ڈرتے ڈرتے ایک روز خیال تو آیا تھا کہ ان سے کہا جائے کہ اللہ عسکری صاحب ایک مضمون آپ ہی لکھ دیجیے۔ مگر پھر سوچا کہ کہاں ملارمے اور رین بو اور کہاں ہم خاکسار لوگ) تو قصہ مختصر یہ کہ اب عسکری دا ابن سعید نے شخصیت نگاری گویا شروع کی۔ کئی دفعہ ان سے کہا تھا کہ بھئی مضمون لکھو، خدا کے لیے ہم پہ مضمون لکھو۔ یہ تک وعدہ کیا کہ آئندہ "ابن سعید میری نظر میں" کی قسم کا ایک مضمون میں بھی لکھ دوں گی۔

بہرحال، تو اب محترمہ نفیس عسکری نے مطلع فرمایا کہ مضمون تیار ہو چکا ہے۔

بس ایک آنچ کی کسر ہے۔

دراصل ہمارے بارے میں اس قدر بھانت بھانت اور انواع اقسام کے مضامین لکھے گئے ہیں کہ ہم بالکل DEMORALIZED ہو چکے ہیں۔ چنانچہ عسکری یعنی ابن سعید نے اور ہم نے طے کیا کہ یہ اور بھی بہترین چیز ہے کہ گیارھویں COMMANDMENT پر عمل کرتے ہوئے اپنی مدد آپ کرو اپنے اوپر مضمون خود لکھو اور کسی دوسرے کو اس کا موقعہ نہ دو۔ یعنی جو ایکوٹی وہ تم پر کرنا چاہتا ہے اس سے پہلے کہ وہ ہو جائے وہ ایکوٹی اپنے اوپر خود کر لو۔

پھر سوال یہ بھی ہے کہ اس قدر پریشانی کاہے کی، بقول شاعر:

ع جب اوکھلی میں سر دیا تو موسلوں کا کیا ڈر

یا شاید یہ کہ:

دریا میں رہ کر مگر مچھ سے بیر

بلکہ ایک اور ضرب المثل ہے کہ: —— بہرحال، دراصل شخصیت نگاری یوں کی جاتی ہے کہ:

موصوفہ ایک شاعرانہ مزاج کی مالک ہیں۔ پھولوں اور قوس قزح سے سخت دلچسپی ہے۔ موسیقی سے الفت، فلسفے کی کتابوں کا مطالعہ کرتی ہیں، ان کے گھر کا رنگ ہلکا ہے۔ پردے چمپئی، دریچوں میں بنفشہ کے شگوفے پڑے مہکتے ہیں۔"

ادیبوں کے بارے میں اس طرح کے مضمون پڑھ کر جی چاہتا ہے کہ زور سے چیخوں۔ خدا کا شکر ہے کہ اس طرح کی "شخصیت نگاریاں" اب دیکھنے میں نہیں آتیں۔

عسکری صاحب (یعنی ابن سعید) نے تو بہت شرافت سے کام لیا ہے ورنہ حقیقت حال جو ہے، وہ تو ہم ہی پر خوب روشن ہے مثال کے طور پر عسکری نے یہی نہیں لکھا، بلکہ صاف چشم پوشی بھی کی، کہ ہم نہایت ذوق و شوق سے رسالہ "شمع" پڑھتے ہیں اور یہ بھی کہ جب سارے بہن بھائیوں کی محفل میں جمع ہو کر مسلسل ایک چنڈو خانہ بن جاتا ہے تو گھر میں کیا کیا ہنگامہ رہتا ہے۔ ماشاء اللہ سے ایک کمرے میں ریڈیو دھاڑ رہا ہے دوسرے میں چھوٹی بھابھی صاحبہ پیانو سے شغل فرما رہی ہیں۔ گیلری میں "چھے دوڑو بلی آئی" کھیلا جا رہا ہے۔ برآمدے میں باضابطہ کرکٹ میچ ہو رہا ہے۔ متواتر فون کی گھنٹی بج رہی ہے اور کوئی

نہیں سنتا۔ سب ایک دو سکھ رہ چکم چلا رہے ہیں۔ ہماری بڑی بھانجی صاحبہ اللہ کے
فضل و کرم سے ڈاکٹر ہیں اور ایر فورس فلائٹ لیفٹیننٹ کے عہدے پر فائز ہیں۔ مگر ان کا
یہ عالم ہے کہ ان کو ڈاکٹری کے علاوہ دنیا بھر کی فضولیات اور خرافات سے سخت
دلچسپی ہے۔ جدید انگریزی آرٹ، یونانی آرٹ، ہندو فنونِ لطیفہ سے شدید انس ہے اور کومکس
کی تو آپ عاشق ہیں۔ ٹیل للو اور ٹام اینڈ جیری اور ڈونلڈ ڈک آپ کے پسندیدہ کردار ہیں۔
جب کبھی کوئی ان سے ڈاکٹری کی باتیں کرتا ہے تو دفعتاً یاد آتا ہے کہ ارے یہ تو ڈاکٹر
بھی ہیں۔

سوال یہ ہے کہ مجھے اپنا احوال رقم کرنے سے پہلے اپنے سارے گھرانے کا
احوال رقم کرنا پڑے گا۔ کیونکہ میں ان سب سے علیحدہ کوئی انوکھی ہستی قطعی نہیں ہوں انفرادیت
وغیرہ ابن سعید نے جو سخت عالمانہ الفاظ استعمال کیے ہیں، وہ سب گپ بازی ہے
ایک روز ہم حسبِ معمول گھاس پر بیٹھے رات کے بارہ کا عمل رہا ہوگا نہایت اطمینان سے شکرا
کو کیدارا میں منتقل کرنے میں مشغول تھے کہ ایک چھوٹے بھائی نے جواب مستقلاً
کنیڈا میں رہتا ہے اچانک یہ انکشاف کیا (جس طرح ایک انگریز مصنف نے یہ انکشاف
کیا تھا کہ وہ ساری عمر نثر بولتا رہا) کہ ساری عمر ہم لوگوں کی اتنی PITCH پر گزری
ہے، کرکٹ کا PITCH نہیں، باوجودیکہ ہماری زندگیوں میں تقسیم ہند کے
کارن زبردست انقلاب آچکا ہے اور بہر صورت اب اس تبدیلی کی عادت بھی ہو
گئی ہے۔ ایک چیز ہم دوسروں میں ہمیشہ تلاش کرتے رہتے ہیں شدید ذہانت اور شدید
مزاجی حس فی الحال یہاں دونوں چیزوں کا تقریباً فقدان ہے۔ غالباً ہماری اپنی
خصوصیات بھی زیادہ لوگوں کے پلے نہیں پڑتیں (یہ انکشاف بھی کنیڈا والے بھائی نے
کیا تھا، اور اسی لیے وہ دو سکھ لمحے گھاس سے اٹھ کر کنیڈا چلا گیا۔)

میری تین عزیز ترین سہیلیاں[1] جو مجھے سگی بہنوں کی طرح عزیز ہیں اور
جن کے ساتھ میں نے بہت بچپنے سے لے کر ۱۹۴۷ء تک ایک ایک لمحہ اکٹھے بتایا تھا ——
ہندوستان میں ہیں۔ ان کے علاوہ دوسری سہیلیوں کی ایک بہت بڑی فوج بھی تقریباً

---

[1] لکھنؤ کی مشہور جسپال سسٹرز، شکنتلا قدوائی، کملا جسپال، وملا سیال۔

ساری کی ساری وطن مرحوم ہی میں رہ گئی۔

سہیلیوں سے قطع نظر ہم سب ماشاءاللہ سے اٹھارہ انیس فرسٹ کزن ہیں۔ سیکنڈ تھرڈ فورتھ ففتھ (سلسلہ چینیوں کی طرح آٹھویں کزن تک پہنچتا ہے۔ ان کے علاوہ خدا نظر بد سے بچائے ان سب میں جو ہمارا اپنا ایج گروپ ہے وہ اللہ کے فضل سے ایک ہی مدرسۂ فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ الموڑے میں ہمارے منجھلے چچا جان کا مکان "ہیکٹ ہاؤس" تھا۔ گرمیوں کے زمانے میں اس میں مستقل اودھم کی وجہ سے ایک زلزلہ سا آیا رہتا۔ شاہ جہاں پور میں چھوٹے چچا جان کی کوٹھی کے باغ کے پیچھے سے ٹرین گزرتی تھی۔ ہم لوگ ٹرین آنے سے چند منٹ پہلے پٹری پر جا کر پتھر رکھ آتے اور پھر درختوں میں چھپ کر انتظار کرتے کہ اب ٹرین پٹری سے اترے گی۔ بالکل دہشت پسندوں کا گروہ تھا۔ اب خیال آتا ہے کہ اگر واقعی کبھی ایسا ہو گیا ہوتا تو کیا ہوتا غالباً سب کو جیل خانے بھیجا جاتا۔

یہ سب بڑے ہوئے تو اے لیجیے ایک سے ایک عالم فاضل چلا آ رہا ہے ـــ دو بہنوں نے یونیورسٹی کے سارے ریکارڈ کھٹا کھٹ توڑ ڈالے۔ ننھیال میں جو بہن بھائی ہیں ان کا بھی یہی سلسلہ ہے۔ ایک نوجوان خاتون نے مانچسٹر یونیورسٹی میں "ٹیکسٹائل ٹیکنولوجی" کی ڈگری لی۔ ایک بزرگوار بہت بڑے سیاست داں بن گئے۔

بہت کم کنبوں میں اتنا زیادہ قبیلے کا احساس ہوتا ہے اس کی وجہ غالباً وہی تربیت اور وہ مخصوص تہذیبی پس منظر ہے جس کا ذکر میں نے یلدرم کے متعلق مضمون میں کیا ہے۔ ہمارا کنبہ اب بہت دور دور تتر بتر ہے۔ کچھ افراد سان فرانسسکو میں ہیں۔ کچھ لندن میں، بہت سے اپنے آبائی وطن ہندوستان ہی میں رہتے ہیں۔

بعض دفعہ مجھے خیال آتا ہے۔ بھانت بھانت کی جگہوں پر رہے۔ بھانت بھانت کے انسانوں سے ملے۔ بھانت بھانت کی مصروفیتیں رہیں۔ بچپن رنگا رنگ مناظر سے پُر رہا۔ اتر پردیش کے ہرے بھرے ضلع ترائی کے جنگل ہمالیہ کی چوٹیوں پر بسنے والی معروف اور غیر معروف بستیاں سب سے پہلی یاد جو ہے، وہ جہاز کے سفر کی ہے کہ بس تیرتے ہوئے چلے جا رہے ہیں۔ بمبئی، کلکتہ، جنوبی ہند کی

نبلا رنگا ہیں، ایران کے ساحل کربلائے معلیٰ، قاہرہ، ترکی مستقل ادھر سے اُدھر گھوم رہے ہیں۔

پہلی کہانی غبطِ چھ سال لکھی۔ (ہاں صاحب! کیا بات ہے ہونہار بروا۔) کہانی کچھ یوں تھی کہ کاٹھ گودام کا اسٹیشن تھا۔ رات کے بارہ بجے تھے۔ قلی لالٹین لیے ادھر اُدھر دوڑتے پھرتے تھے۔ جگنو کی قطاروں کی طرح ٹرین آتی دکھلائی پڑی"—— وغیرہ وغیرہ۔ ماشاء اللہ کس قدر شاعرانہ تخیل تھا—— یعنی غور کیجیے کہ جگنوؤں کی قطاریں۔

پھر مدتوں تک گڑیوں کا بہت سخت سلسلہ رہا۔ گڑیاں ہی گڑیاں ان کے لیے باقاعدہ اسکول کھولا گیا تھا۔ ایک جرمن سہیلی نے سمجھا بجھا کر آمادہ کیا کہ "لیڈی بیلنڈا" سے اس کے گڈے کا بیاہ کر دیا جائے۔ آئیڈیا کچھ جچا نہیں۔ مگر اس کی دل شکنی کے خیال سے مان گئے۔ عین برات کے وقت جرمن لڑکی جو تھی اس نے کسی بات پر بگڑ کر کہہ دیا کہ بہرحال میرا گڈا خالص جرمن ہے سیدھا برلن سے آرہا ہے، تمھاری "لیڈی بیلنڈا" گو بلونڈ ہے۔ مگر تمھاری گڑیا ہے، لہٰذا ہندوستانی ہے۔ اس قدر غصہ آیا کہ فوراً برات واپس لوٹا دی گئی۔ عرصے تک شدید اینٹی جرمن جذبات دل میں موجزن رہے۔

اسپورٹس اور ریاضی سے جان نکلتی تھی۔ اسکول اور کالج میں کبھی جو باسکٹ بال کھیل کر دیا ہو—— فساد کرانے میں بڑا لطف آتا تھا۔ بیک وقت دونوں پارٹیوں میں شامل ہیں اور فساد کرا رہے ہیں۔ بعد میں خود ہی صلح کرا دی۔ اس وجہ سے کالج کی سیاسیات میں ہم کو بہت ہی اہم مقام حاصل تھا۔

اب یہاں یہ عرض کرنا ہے کہ سب سے بڑی ٹریجڈی جو ہوئی وہ یہ تھی کہ اسی مستقل ہنگامے کے چکر میں بغیر سوچے سمجھے جو کہانیاں وغیرہ کالج کے رسالوں کے لیے لکھتے تھے، وہ ادبی رسالوں میں چھپوا دیں۔ یہ ایسی ایکٹوٹی ہوئی جسے آج تک بھگتنا پڑ رہا ہے۔ کوئی عقلمند آدمی انگریزی میں کہہ گیا ہے:

LITERARY SINS HAVE VERY LONG SHADOWS

یہ بہت ہی حسبِ حال مقولہ ہے۔ یعنی یہ کہ اب بیٹھے اس قسم کا روح افزا

تبصرہ سُن رہے ہیں۔

ایک خاتون ہماری ایک کتاب کی وَرق گردانی کر کے نہایت اطمینان سے بولیں ——— "آپ انگریزی بہت اچھی لکھتی ہیں" ——— اور اس روز تو مجھے بہت ہی کوفت ہوئی جب میں نے کرشن چندر صاحب کی (جن کی میرے دل میں بڑی عزّت ہے) یہ رائے پڑھی کہ ——— میرے بھی صنم خانے میں سوائے پارٹیوں کے تذکرے کے اور کچھ نہیں ہے۔ اے لیجیے یہاں ہم نے تو اپنی طرف سے ایک عظیم انسانی ٹریجڈی کی داستان قلمبند کی تھی۔ کرشن چندر صاحب نے لے کے ایک جملے میں نہایت خوش اسلوبی سے قصّہ مختصر کر دیا ——— اب آپ ہی تبلائیے کہ کیا کیا جائے۔

اپنے اور اپنے قبیلے کے متعلق اس "فٹ نوٹ" کا اضافہ کرنے کے ساتھ میں یہ بھی عرض کر دوں کہ یہ واضح رہے کہ ہم لوگ بر خود غلط نہیں ہیں۔ ہمارے یہاں اکثر و بیشتر لوگوں کو اپنے متعلق بڑی غلط قسم کی اہمیت کا احساس ہے ——— ہمارا جو معاشرہ ہے جس طرح ہمارے ذہنوں کی تشکیل کی جاتی ہے اور جو ہمارے یہاں کے موجودہ حالات ہیں ان کی وجہ سے لوگ یا تو احساسِ برتری کا شکار ہیں اور یا احساسِ کمتری میں مبتلا ہیں۔ ہر فرد کسی نہ کسی طرح کے COMPLEX میں گھرا ہوا ہے NORMAL کوئی بھی نہیں رہتا چاہتا اور میں ان لوگوں کو بہت قابلِ قدر سمجھتی ہوں جو ہر ماحول اور ہر موقع پر نارمل رہتے ہیں۔

رہی ہماری "شخصیت"، تو بھئی یہ تو ایک بڑا عجیب قسم کا خوفناک لفظ ہے۔ شخصیت تو مولانا ابوالاعلیٰ مودودی اور بیگم رعنا لیاقت علی خاں کی ہوتی ہے۔ ہم اور ہماری "شخصیت" ——— یہ کیا مسخرہ پن ہے!

نند کشور وکرم

احوال و کوائف

قرۃ العین حیدر کی پیدائش ۲۰ جنوری ۱۹۲۶ء[1] کو علی گڑھ اتر پردیش میں ہوئی۔ ان کے والد سید سجاد حیدر یلدرم، جن کا شمار اردو کے مشہور کہانی نویسوں میں ہوتا ہے۔ یوپی کے ایک ایسے پڑھے لکھے زمیندار گھرانے سے تعلق رکھتے تھے جن کے افراد دربارِ مغلیہ میں سہ ہزاری پنج ہزاری اور منصب دار وغیرہ رہے تھے۔ ان کے لکڑ دادا سید حسن ترمذی وسط ایشیا سے ہندوستان آئے تھے اور ان کے خاندان میں علم کی وراثت ایک نسل سے دوسری نسل تک منتقل ہوتی رہی تھی اور ان کے گھرانے کی عورتیں بھی پڑھی لکھی تھیں۔ یلدرم کی نانی سیدہ ام مریم نے تو قرآن شریف کا فارسی میں ترجمہ بھی کیا تھا۔

۱۸۵۷ء میں ان کے پردادا امیر احمد علی نے انگریزوں کے خلاف اعلانِ جنگ کیا جس کے نتیجے میں ان کی جاگیر وغیرہ ضبط ہو گئی۔ بعد میں ان کے والد سید جلیل الدین حیدر اور ان کے چھوٹے بھائی سید کرار حیدر نے انگریزی تعلیم حاصل کر کے سرکاری

---

[1] ڈاکٹر اختر بستوی نے ان کی سن پیدائش ۱۹۲۶ء لکھی ہے (مطبوعہ اتر پردیش اردو اکادمی خبرنامہ اپریل ۱۹۸۳ء) لیکن قرۃ العین حیدر نے راقم کو اپنے ذاتی خط میں مطلع کیا ہے کہ وہ علی گڑھ میں ۱۹۲۸ء میں پیدا ہوئیں۔ (مجاہد اللہ شہنشاہ مرزا: قرۃ العین کی ناول نگاری)

ملازمت اختیار کی۔ سید جلال الدین حیدر شہر بنارس کے حاکم مقرر ہوئے اور انھیں خان بہادر کے خطاب سے نوازا گیا۔ سید کرار حیدر یوپی میں سول سرجن رہے اور ان کا شمار صوبے کے مشہور ڈاکٹروں میں ہوتا تھا۔ ۱۸۹۶ میں گھوڑے سے گرنے سے ان کا انتقال ہوگیا۔

سجاد حیدر یلدرم ۱۸۸۰ میں پیدا ہوئے۔ انھوں نے ایم اے او کالج علی گڑھ سے بی اے کیا اور الٰہ آباد یونیورسٹی میں دوسری پوزیشن حاصل کی۔ بعد میں انھوں نے ایم اے او کالج میں ایل ایل بی میں داخلہ لیا۔ اس دوران وہ نواب اسمٰعیل خاں تعلقدار میرٹھ اور راجہ صاحب محمود آباد کے سکریٹری بھی رہے۔ پھر وہ بغداد میں برطانوی کونسل خانے میں ترکی مترجم کی حیثیت سے مقرر ہوئے۔

پہلی جنگِ عظیم کے کچھ دن پہلے انھیں سابق امیر کابل یعقوب خاں کا اسسٹنٹ پولٹیکل ایجنٹ مقرر کر کے ہندوستان بھیج دیا گیا۔ ۱۹۱۲ میں ان کی شادی نذر زہرا بیگم سے ہوئی۔

امیر کابل کی وفات کے بعد ان کی خدمات یوپی سرکار سول سروس میں منتقل کر دی گئیں۔ ۱۹۲۰ میں جب ایم اے او کالج مسلم یونیورسٹی بنا تو انھیں اس کا پہلا رجسٹرار مقرر کیا گیا۔ وہ شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے اعزازی صدر بھی رہے اور ان کا شمار انجمن اردوئے معلیٰ کے بانیوں میں بھی ہوتا ہے۔ ۱۹۲۸ میں حکومت نے انھیں یونیورسٹی سے بلا کر جزائر انڈمان نکوبار میں ریونیو کمشنر بنا کر پورٹ بلیئر بھیج دیا۔ واپس آنے پر غازی پور اور اٹاوہ کے اضلاع میں تعینات رہے۔ ۱۹۳۵ میں خرابیٔ صحت کی بنا پر ملازمت سے سبکدوش ہو گئے۔

قرۃ العین کی والدہ نذر سجاد حیدر کی ولادت ۱۸۹۴ء میں صوبہ سرحد میں ہوئی تھی ان کے پردادا معصوم علی مصنف "انشائے معصوم" سلطنتِ اودھ میں ناظم اور چکلہ دار تھے اور ان کے دادا خان بہادر میر قائم علی کو پنجاب کے قانون اراضی کی تشکیل و تنظیم کے لیے منتخب کیا گیا۔ نذر کے والد میر نذر الباقر فوج کے محکمہ سپلائی میں بطور ایجنٹ صوبہ سرحد میں مامور رہے۔

شادی سے پیشتر بنت نذر الباقر کے نام سے تہذیب نسواں، پھول اور دیگر رسائل میں مضامین لکھا کرتی تھی۔ ان کا پہلا ناول اختر النسا بیگم ۱۹۰۸ میں

دارالاشاعت لاہور سے شائع ہوا جبکہ ان کی عمر صرف ۱۴ برس تھی۔ ۱۹۱۲ میں ان کی شادی ہوئی اور وہ نذر سجاد حیدر کے نام سے لکھنے لگیں۔ انھوں نے سیاسی اور سماجی سرگرمیوں میں بھی حصہ لیا اور کئی اسلامی ممالک کی سیاحت بھی کی۔

قرۃ العین حیدر کی ابتدائی زندگی پورٹ بلیئر جزائر انڈیمان میں گزری اور ابتدائی تعلیم انھوں نے دہرہ دون میں حاصل کی۔ پھر وہ لکھنؤ کے مشہور ازبیلا تھوبرن کالج میں داخل ہوئیں اور وہاں سے بی اے پاس کیا۔ اس کے بعد وہ لکھنؤ یونیورسٹی میں داخل ہوئیں اور وہاں سے ۱۹۴۷ میں انگریزی میں ایم اے کی ڈگری حاصل کی۔ اس کے علاوہ انھوں نے گورنمنٹ اسکول آف آرٹس لکھنؤ اور ہیدرلیز اسکول آف آرٹس لندن میں تعلیم پائی۔

قرۃ العین حیدر نے پہلی کہانی صرف چھ برس کی عمر میں لکھی۔ تاہم ان کی یہ کہانی کہیں شائع نہیں ہوئی (اُن کی یہ پہلی تخلیق بی چوہیا کی کہانی بچوں کے اخبار 'پھول' لاہور میں اشاعت پذیر ہوئی جبکہ اُن کی عمر تیرہ برس تھی) پانچ سال بعد ان کی کہانی 'یہ باتیں' لاہور کے مشہور رسالے ہمایوں (۱۹۴۲) میں شائع ہوئی۔

۱۱ اپریل ۱۹۴۳ کو ان کے والد سید سجاد حیدر یلدرم کی لکھنؤ میں وفات ہوگئی۔

عینی اپنی ابتدائی کہانیوں میں انگریزی کا استعمال کثرت سے کرتی تھیں لہٰذا ایک خاتون نے ان کی کہانی کا سرسری مطالعہ کرتے ہوئے کہا تھا ـــــ آپ انگریزی بہت اچھی لکھتی ہیں اسی طرح 'میرے بھی صنم خانے' پر مشہور افسانہ نگار کرشن چندر نے تبصرہ کیا تھا کہ اس کتاب میں سوائے پارٹیوں کے تذکرے کے اور کچھ نہیں ہے۔

تقسیم ملک کے بعد وہ کچھ مدت پاکستان میں سکونت پذیر رہیں۔ ۱۹۵۰ میں وہ پاکستان کی وزارت اطلاعات و نشریات میں انفارمیشن آفیسر مقرر ہوئیں اور لندن میں پاکستان ہائی کمیشن میں پریس اٹیچی کی حیثیت سے بھی تعینات رہیں ـــــ وہ ڈاکومنٹری فلموں کے پروڈیوسر کے علاوہ پاکستانی کوارٹرلی کے ایکٹنگ ایڈیٹر کی حیثیت سے بھی خدمات انجام دیتی رہیں۔ کچھ دنوں انھوں نے پاکستان ایرلائنز میں بھی کام کیا۔ اسی اثنا میں ان کا شہرت یافتہ ناول 'آگ کا دریا' شائع ہوا جس پر

پاکستان میں ایک بحث و تنازعہ شروع ہو گیا اور پھر چھٹے دہے کے ابتدائی برسوں میں وہ پاکستان سے مستقل طور پر ہندوستان آ گئیں۔

۶۸-۱۹۶۴ء کے دوران وہ امپرنٹ بمبئی کی کیر ٹیکر ایڈیٹر رہیں۔ ۱۹۶۸ سے ۱۹۷۵ کے دوران وہ مشہور انگریزی ہفتہ وار السٹریٹڈ ویکلی آف انڈیا کی مدیر معاون رہیں۔ وہ سنٹرل بورڈ آف فلم سے بھی منسلک رہیں۔

۱۹۶۷ میں انھیں افسانوں کے مجموعے 'پت جھڑ کی آواز' پر ساہتیہ اکادمی ایوارڈ دیا گیا اور اسی برس ۱۹ / اکتوبر کو ان کی والدہ نذر سجاد حیدر کی طویل علالت کے بعد بمبئی میں وفات ہو گئی۔ ۱۹۶۹ میں انھیں تراجم پر سوویت لینڈ نہرو ایوارڈ عطا کیا گیا۔

۸۲-۱۹۸۴ میں وہ شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں وزیٹنگ پروفیسر رہیں ــــ ۱۹۸۴ میں پدم شری اور غالب ایوارڈ ملا۔

۱۹۹۰ میں انھیں ان کی ادبی خدمات پر ہندوستان کا سب سے بڑا اعزاز گیان پیٹھ ایوارڈ دیا گیا جو اس سے بیشتر اردو میں صرف مشہور اردو شاعر حضرت فراق گورکھپوری کو ہی عطا کیا گیا تھا۔

مطبوعات

افسانوں کے مجموعے

۱۔ ستاروں سے آگے۔ (۱۹۴۷)
۲۔ شیشے کے گھر (مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۴)
۳۔ پت جھڑ کی آواز (مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۶۷)
۴۔ روشنی کی رفتار۔ (ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۸۲)
۵۔ جگنوؤں کی دنیا (انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۹۰)

ناول

۱۔ میرے بھی صنم خانے (۱۹۴۹)
۲۔ سفینۂ غم دل۔ (۱۹۵۲)

۳۔ آگ کا دریا (۱۹۵۹)
۴۔ آخرِ شب کے ہمسفر (۱۹۷۱)
۵۔ کارِ جہاں دراز ہے (دو جلدوں میں) ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۱۹۹۰)
۶۔ گردشِ رنگِ چمن (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۸)
۷۔ چاندنی بیگم (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۹)

ناولٹ

چار ناولٹ :۔ (۱۹۸۹)
۱۔ دلربا۔
۲۔ سیتا ہرن۔
۳۔ چائے کے باغ۔
۴۔ اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو۔
۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ۔

رپورتاژ

۱۔ ستمبر کا چاند، در چمن ہر ورقی دفتر حال وگزشت (نقوش، لاہور)
۲۔ کوہِ دماوند (آج کل، نئی دہلی)
۳۔ گل گشت (گفتگو، بمبئی)
۴۔ خضر سوچتا ہے، یک بابی تمثیل : جہانِ دیگر (آجکل اردو)

تراجم

۱۔ ہمیں چراغ ہمیں پروانے (از ھنری جیمس)
۲۔ آلیس کے گیت (از واسل بائی کوف)
۳۔ باں کی کھیتی (از چنگیز اعتمادوف)
۴۔ آدمی کا مقدر (از میخائل شولوخوف)

۵ - کلیسا میں قتل (از ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ)

۶ - تلاش (از سڑ ومین کاپوٹ)

۷ - یو وو کیہ

انھوں نے بچوں کے ادب سے متعلق بھی کام کیا ہے جن میں زیادہ تراجم ہیں۔ ان میں سے چند یہ ہیں :-

۱ - بہادر (۲) لومڑی کے بچے (۳) میاں ڈھینچوں کے بچے

۴ - حسن عبدالرحمٰن (۵) بھیڑیے کے بچے

طبع زاد

۱ - شیر خاں (۲) ہرن کے بچے

قرۃ العین حیدر پر دیگر کتابیں

۱ - قرۃ العین حیدر کا فن

پروفیسر عبدالمغنی، ۱۹۸۵ء

۲ - قرۃ العین حیدر کی ناول نگاری

شہنشاہ مرزا، ۱۹۸۹ء

قرۃ العین حیدر

میرے خیال میں

——— رسالہ "ادب لطیف" نے ۱۹۴۹ میں "نقوش لطیف" کے عنوان سے ایک افسانوی مجموعہ شائع کیا تھا جس کے مرتب احمد ندیم قاسمی تھے۔ یہ افسانوی مجموعہ اس لحاظ سے اہم تھا کہ اس میں اس عہد کی ۱۷ خواتین افسانہ نگاروں کے افسانے ان کا مختصر تعارف اور ان کے ادبی نظریات سوال وجواب کی شکل میں شریک اشاعت تھے۔ آج ایک عرصہ گذر جانے کے بعد ان افسانہ نگاروں کے خیالات زیادہ اہمیت اختیار کر جاتے ہیں جن کا شمار کل مبتدی افسانہ نگاروں میں تھا، اب وہ "جہانِ افسانے کی سمت" بن چکی ہیں ——— (مرتب)

احمد ندیم قاسمی نے "ابتدائیہ" کے تحت جو کچھ لکھا ہے اس سے کتاب پر روشنی پڑتی ہے ——— چند جملے ملاحظہ ہوں:

"نقوش لطیف میں صرف نئی لکھنے والیوں ہی کو شامل نہیں کیا گیا۔ بلکہ یہ مجموعہ اس دور کی تقریباً تمام زندہ خواتین کی نمائندگی کرتا ہے"

"قرۃ العین حیدر کی انفرادیت اس درجہ نمایاں ہے کہ بورژوا طبقے کو ابھی مدتوں تک کوئی ان سے بہتر نمائندہ شاید ہی مل سکے ———"

" میں افسانہ نگاروں کی بھرپور نمائندگی کے علاوہ فنکاروں کے فنی نظریات بھی پیش کرنا چاہتا تھا اور میں مسرور ہوں کہ میرا مرتب کردہ سوال نامہ جو مندرجہ ذیل آٹھ استفسارات پر مشتمل تھا، ایک گراں بہا تنقیدی ذخیرے کی بنیاد ثابت ہوا، سوال نامہ یہ تھا:

۱ آپ ادب برائے ادب کی قائل ہیں یا ادب برائے زندگی کی ؟
۲ اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کے متعلق آپ کے خیالات کیا ہیں ؟
۳ جدید اردو افسانہ نگاری میں جنسی تجزیہ کی رو کے متعلق آپ کا کیا خیال ہے ؟
۴ آپ افسانے میں پلاٹ کو ضروری سمجھتی ہیں یا کردار نگاری کو، یا دونوں کو ؟
۵ آپ کے فن پر غیر ارادتاً کس افسانہ نگار کی زبان اور بیان اثر انداز ہوئے ہیں ؟
۶ اپنے فن کا موجودہ اسلوب اپنانے میں آپ نے ارادتاً کیا کیا کوششیں کیں ؟
۷ اپنے فن کے بارے میں آپ نے مستقبل کے لئے کیا پروگرام سوچ رکھا ہے ؟
۸ کیا آپ ناول لکھنے کا ارادہ رکھتی ہیں ؟

... سترہ خواتین نے ترتیب وار سوالات کے جوابات لکھے، جامع اور مجمل جوابات کا یہ مجموعہ کتاب کے آخر میں شامل کرلیا گیا ہے، مجھے یقین ہے کہ کتاب کا یہ حصہ اردو کے تنقیدی ادب میں ایک بالکل نئے، دلچسپ اور قیمتی اضافے کا موجب ہوگا —"

یہاں صرف ان جوابات کو شامل کیا جارہا ہے۔ جو قرۃ العین حیدر نے احمد ندیم قاسمی کو دیئے تھے۔ ان جوابات سے قرۃ العین حیدر کے فکر اور فن کی بدلتی ہوئی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

(۱)

میرے نزدیک ادب برائے زندگی کا نظریہ بہتر ہے، لیکن اس حد تک نہیں کہ ادب محض پروپیگنڈا بن کر رہ جائے۔ زندگی کتنی ہی بیمار اور حقیقتیں کیسی ہی غلیظ اور تلخ کام سہی، لیکن تصویر کے روشن اور خوشگوار رخ کو نظر انداز کرکے صحت مند ادب کسی طرح سے پیدا نہیں کیا جاسکتا۔ رومان کو فراری ادب ماننے سے مجھے انکار ہے، فنکار کا کینوس "قومی جنگ" اور "سرخ سویرا" کی حدود سے زیادہ وسیع ہوتا ہے۔

(۲)

میں اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کی حامی ہوں، زندگی ایک نئے موڑ پر آچکی

ہے، انسانیت ایک عالمگیر انقلاب سے ہمکنار ہو رہی ہے، دنیا ایک نئے پیغام کی منتظر ہے اور اس TRANSITIONAL اور تجرباتی دور میں وہی ادب ہمارے لئے صحتمند، تعمیری اور POSITIVE ثابت ہو سکتا ہے، جو زندگی کے اس بدلتے ہوئے دھارے، اس تیز بہاؤ کا ساتھ دے اور جو زندگی کی صحیح تنقید ہو، ایک نئی اور بہتر دنیا کا پیغام ترقی پسند ادب کا پیغام ہے، یاسیت اور قنوطیت کے لئے اس میں کوئی جگہ نہیں، ادب کی افادیت اور واقعیت ایک ہی قسم کے (STEREOTYPED) نظریوں کی نمائندگی اور CYNICAL NOTE پر منحصر نہیں جو ہمارے ترقی پسند ادب کے زیادہ حصہ میں پایا جاتا ہے، کہیں نہ کہیں سے مارکس، انیگلز یا فرائیڈ کو افسانے میں گھسیٹ لانے سے افسانہ لازمی طور پر ترقی پسند نہیں بن جاتا، زندگی کا بہاؤ ایک مقررہ اور طے شدہ حد فاصل سے نہیں روکا جا سکتا، میں جمالیات کو حقیقت پسندی کے منافی اور داخلیت پرستی پر مبنی نہیں سمجھتی، افادیت اور جمالیات کی، زندگی سے ہم آہنگی ہی صحیح ترقی پسندی ہے۔

(۳)

جدید اردو افسانے میں جنسی تجزیہ کی رو کی میں مخالف نہیں ہوں، اگر ہمیں زندگی کی صحیح عکاسی اور نمائندگی کرنی ہے تو ہم اپنی تخلیقات میں جنسیات کو نظر انداز نہیں کر سکتے، عصمت، ممتاز مفتی اور منٹو کے بغیر ہمارے جدید ادب کا کینوس مکمل نہیں ہو سکتا تھا۔ میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جو ڈی ایچ لارنس کا نام سن کر بھویں چڑھا لیتے ہیں، اگر جنسی مسائل کو صحتمندی کے ساتھ پیش کیا جائے تو کوئی وجہ نہیں کہ ہم اس رجحان کے علمبرداروں کو گردن زدنی قرار دیں، لیکن آج کل ہمارے بیشتر ادباء جس بے رحمی سے اس رجحان کو بغیر کسی مقصد کے محض تفریحاً EXPLOIT کر رہے ہیں، میں اس کے خلاف ہوں SEX IS LIFE ابنفل ٹین کا خیال ہے، لیکن میں جنس کو اس قدر لامحدود نہیں سمجھتی، زندگی کی وسعتوں کو اتنا محدود نہیں کیا جا سکتا کہ انسان ان ذہنی پیچیدگیوں سے آگے بڑھ ہی نہ سکے، ہمارے افسانہ نگار جنسیات کو جس قدر گمراہ اور بے ترتیب (PERVERTED) انداز سے پیش کر رہے ہیں، اسے دیکھ کر ایک نوع کی کراہت سی محسوس ہوتی ہے، اور یقین نہیں آ سکتا کہ زندگی اتنی بیمار اور غلیظ ہے

(۴)

ہیں افسانہ کی ٹکنیک میں پلاٹ پر کردار نگاری اور خیالات و تاثرات کے خوبصورت اظہار کو ترجیح دیتی ہوں میں نے پلاٹ کی تعمیر کی طرف اب تک توجہ نہیں کی اس لئے میرا خیال ہے کہ، میں ناول کامیابی سے کبھی نہ لکھ سکوں گی۔

(۵)

میں نہیں کہہ سکتی کہ کسی خاص افسانہ نگار کا طرز بیان میرے اسلوب پر اثر انداز ہوا ہے یا نہیں، کرشن چندر میرا پسندیدہ فنکار ہے۔ میں اس کے اسٹائل سے بہت متاثر ہوں ممکن ہے کہ غیر ارادتاً میں نے کہیں اس کا طرز اختیار کرنے کی کوشش کی ہو۔

(۶)

اپنا موجودہ طرز نگارش اپنانے میں میں نے ارادتاً قطعی کوئی کوشش نہیں کی، شروع میں مجھے اپنی تحریروں کی طرف سے کبھی اچھی طرح سے اطمینان نہ ہوتا تھا، لیکن جب مجھ سے کہا گیا کہ مجھے افسانہ نگاری کا شوق چھوڑنا نہیں چاہئے تو گذشتہ برس میں نے چند افسانے لکھے۔ کسی خاص ادیب کا اسلوب میرے پیش نظر نہیں تھا، میں رسالے بہت کم پڑھتی ہوں اور کرشن چندر، عصمت چغتائی وغیرہ اپنے چند پسندیدہ ادیبوں کی تصانیف کے علاوہ اردو کی زیادہ کتابیں پڑھنے کا اتفاق بھی نہیں ہوا، دراصل افسانہ نگاری میرے نزدیک ایک بہت ہی فضول مشغلے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی، جب کورس کی کتابوں یا تفریحی مشاغل سے اکتانے لگتی ہوں تو افسانے لکھنا شروع کر دیتی ہوں اور ہمیشہ یہی ہوتا ہے کہ افسانے کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے اس قدر "بوریت" پھیلتی ہے کہ اسے مدتوں کے لئے ادھورا چھوڑنا پڑ جاتا ہے اور یہ احساس ہوتا ہے کہ اس سے زیادہ فضول افسانہ آج تک نہیں لکھا گیا ہوگا۔

(۷)

اپنے فن (کس قدر گریٹ لفظ ہے) کے بارے میں تو میں نے اس وقت تک کچھ نہیں سوچا، بہت ممکن ہے کہ افسانہ نگاری کے مشغلے سے بہت جلد طبیعت اکتا جائے مجھے انگریزی میں لکھنا زیادہ اچھا لگتا ہے۔ کبھی کبھی جی چاہتا ہے کہ انگریزی جرنلزم کا بنانے کی کوشش کی جائے لیکن یہ خیال خاصا سا ہے اور پھر اس ہندوستان میں! جہاں وحیدہ عزیز کے متعلق لکھا جاتا ہے کہ یہ خاتون

تو ہو ہی نہیں سکتیں، قطعی کوئی مرد ہے، جو نسوانی نام سے اتنے عمدہ مضامین لکھتا ہے۔

(۸)

ناول لکھنے کا اب تک تو کوئی ارادہ نہیں ہوا۔ کیوں کہ میں جانتی ہوں کہ جب ایک افسانہ ختم کرنا مصیبت ہو جاتا ہے، تو ناول اس رفتار سے برسوں میں بھی مکمل نہ ہو سکے گا۔
(سرخ آنچل۔ ۱۹۴۶ء)

تخلیقی اشارے

چاندنی بیگم

اب چاندنی بیگم کی موت کا واقعہ لیجیے۔

شریر بچے بنکی سے چھینا جھپٹی میں عینک ٹوٹی۔ اس وجہ سے موم بتی نظر نہ آئی اور آگ نے اس بے زور پکڑا کہ الجھن و کے منع کرنے کے باوجود بیلا نے اپنا حکم چلانے کے لیے سارے لحاف تو شک برابر کے کمرے میں رکھوا دیے تھے اور گھر میں کاغذات نیوز پرنٹ کے گٹھے اور کتابوں رسالوں کے انبار موجود تھے۔ گیس سلنڈر بھی جو بیلا نے شوقیہ کچن بنوا کر اس میں لگایا تھا۔ واقعات کی اس زنجیر کو علت و معلول بھی کہا جا سکتا ہے اور مقدرات بھی۔

اسی سوختہ زمین پر کہانی آگے بڑھتی ہے لیکن ناقدین اور بہت پڑھے لکھے قارئین شاکی ہیں کہ ہیروئن کو شروع میں مار ڈالا تو کہانی وہیں ختم کر دینی چاہیئے تھی۔

جس طرح ہندوستانی عوام فارمولا فلم پسند کرتے ہیں ہمارے اہلِ دانش بھی کیا فارمولا ناول پڑھنا چاہتے ہیں؟ یعنی اگر ہیروئین شروع ہی میں چل بسی تو کہانی آخر تک کیسے چلے گی؟ لیکن سینما کے ناظرین مطمئن بیٹھے رہتے ہیں کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ وہ موت غلط فہمی ہے۔ ہیروئین پر نمودار ہو جائے گی۔

تو اگر چاندنی بیگم آخر تک زندہ نہیں رہتی تو وہ ہیروئین نہیں ہے اور اگر مرکزی کردار نہیں ہے تو ناول کا نام چاندنی بیگم کیوں؟

اور ایک ہیروئین نہیں تو کیا پانچ ہیں؟ یا کوئی ان میں سے اینٹی ہیروئین ہے۔؟

(قرۃ العین حیدر۔ ایوان اردو، اکتوبر ۱۹۹۱ء)

قمر رئیس

قرۃ العین حیدر:
ایک مطالعہ

عصمت چغتائی نے قرۃ العین حیدر کے فن پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے ایک جگہ کہا تھا کہ آسمان ادب پر جو ستارہ بڑی آب و تاب سے آفتاب بن جانے کے آثار لے کر چکا تھا۔ وہ ایک ہی جگہ چمک کر اپنی روشنی گم کر بیٹھا۔ لیکن یہ ۱۹۵۴ء سے پہلے کی بات ہے جب قرۃ العین حیدر کے پہلے کامیاب ناول "میرے بھی صنم خانے" کی اشاعت اور مقبولیت کے بعد کم و بیش اسی موضوع پر ان کا نسبتاً کمزور ناول "سفینۂ غمِ دل" شائع ہوا تھا۔ گزشتہ ۲۵ سال کے عرصہ میں قرۃ العین حیدر کی تخلیقی جودت نے اردو ادب میں جو کارنامہ انجام دیا ہے، وہ اگر آفتاب نہیں تو ایک درخشاں مہتاب کا درجہ انہیں ضرور بخشتا ہے۔ جس کی روشنی میں بتدریج اضافہ ہوتا رہا — آج افسانوی ادب کے میدان میں ہند و پاکستان میں ان کا کوئی حریف نہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ تکرار، یکسانیت اور ایسی ہی دوسری کمزوریوں سے انکی تخلیقات یکسر پاک ہو گئی ہوں۔ لیکن وہ جو کہا جاتا ہے کہ بڑے فن کاروں (انسانوں) کی کمزوریاں بھی بڑی ہوتی ہیں۔ ان کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔ ان کی اکثر کمزوریاں فنی خوبیوں کے جمال آفریں پردوں میں کہیں گم ہو گئی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ تخلیقی زندگی کے طویل سفر میں انہوں اپنی بعض کمزوریوں پر قابو پایا ہے اور تخلیقی فکر اور تکمیل فن کے ایسے منطقوں میں رسائی حاصل کی ہے۔ جہاں اردو کا کوئی دوسرا ادیب نہیں پہنچ سکا۔

کہانی کہنے کا آرٹ انہیں اپنے والدین سے ملا تھا ان کے والد سید سجاد حیدر یلدرم بھی

افسانہ طرازی میں امتیاز خاص رکھتے تھے۔ وہ اپنے پیش رو اور معاصر ادیبوں کی تقلید اور پیروی سے گریزاں رہے۔ اس کے برعکس جدید ترکی اور انگریزی ادبیات سے اخذ و ترجمہ کر کے انہوں نے اردو افسانہ کو فکر و اسلوب اور اظہار و معنی کے نئے عناصر سے باثروت بنایا۔ اصلاحی، آدرشی اور تنقیدی حقیقت نگاری کے جو رجحانات نذیر احمد سے پریم چند تک اردو میں روایت کا درجہ حاصل کر چکے تھے۔ سجاد حیدر یلدرم نے ان سے گریز کیا اور اپنے لئے ایک منفرد راہ نکالی۔ ان کی بیٹی قرۃ العین نے بھی ان کے اسی مسلک کی پیروی کی۔ کم و بیش ہر دور میں ان کو تنقید اور نکتہ چینی کا ہدف بنایا گیا۔ روایت پرستوں سے قطع نظر ترقی پسندی اور جدیدیت جیسی باغی تحریکوں کے علم برداروں نے ان کی تنہا روی اور تخلیقی تجربات کی معنویت پر شک کیا۔ لیکن وہ اس شور و شر سے بے نیاز پورے اعتماد اور انہماک سے لکھتی رہیں۔

اس میں شک نہیں بیس بائیس سال کی عمر تک قرۃ العین نے جس ماحول میں زندگی بسر کی اور جس سے وہ مانوس ہوئیں وہ اودھ کے جاگیرداروں اور اعلیٰ طبقے کی پُر آسائش، پُر تکلف اور خوبصورت دنیا تھی، اپنے پہلے مجموعہ "ستاروں سے آگے" کے افسانوں اور ابتدائی دو ناولوں میں وہ اسی دنیا کی رنگینیوں، اس کی سچائیوں، مشغلوں اور سوز و ساز کو دریافت کرتی ہیں اور کوشش کرتی ہیں کہ ذرا فاصلہ رکھ کر معروضی انداز سے اس زندگی کو دیکھیں اور دکھائیں، لیکن جذباتی رشتے انہیں ایسا کرنے سے باز رکھتے ہیں۔ ابھی ان کا مشاہدہ محدود ہے اور وہ اپنی ہر تخلیق میں موجود رہنے پر اصرار کرتی ہیں اظہار و بیان کا علامتی پیرایہ جو وہ اختیار کرتی ہیں وہ اکثر ژولیدگی اور تصنع کا شکار ہو جاتا ہے۔

عہدِ شباب کے ان خوابگوں اور گلفشاں محلات سے ۱۹۵۰ء کے بعد جب وہ باہر نکلتی ہیں۔ تقسیم وطن، فسادات اور ہجرت کے المناک سانحے جب انہیں زندگی کی تلخ اور سنگین حقیقتوں کے روبرو لاتے ہیں اور جب ایک ملی جلی خوبصورت تہذیب کا تصور چکنا چور ہو جاتا ہے اور اودھ کی "شام" پر اندھیرے پڑاؤ ڈالتے ہیں تو قرۃ العین حیدر انسانی جبلت اور اجتماعی حقیقتوں کے تئیں ایک سنجیدہ رویہ اختیار کرنے پر مجبور ہوتی ہیں۔ اب وہ زندگی کے تغیرات کو تاریخ کے وسیع تناظر میں دیکھنے کی سعی کرتی ہیں۔ اس گریز کی نشاندہی ان کے پاکستان میں لکھے ہوئے طویل افسانے "ہاؤسنگ سوسائٹی" اور ناول "آگ کا دریا" سے ہوتی ہے۔ ہاؤسنگ سوسائٹی سادہ بیانیہ اسلوب کی کہانی ہے اس کا موضوع پاکستان میں جاگیرداروں اور نودولتیوں کے ہاتھوں

بننے والے ایک نئے استحصالی معاشرے کے تضادات ہیں۔ اس معاشرے کی بے رحمیوں اور کھوکھلی قدروں پر سلمان اور ثریا جیسے انقلابی نوجوان طنز کرتے ہیں۔ اسی طرح اپنے ناولٹ جائے کے باغ میں وہ نہایت سادہ اور موثر ڈھنگ سے محنت کش عوام کے استحصال اور مشرقی پاکستان کے نام نہاد اسلامی معاشرے کو طنز کا ہدف بناتی ہیں۔ "اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو" میں قرۃ العین حیدر نے پہلی بار نچلے طبقے کے معمولی کرداروں کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ اور پاکستانی معاشرہ میں طبقۂ نسواں کے استحصال کی کہانی سنائی ہے۔ کہنے کا مدعا یہ ہے کہ یہ گریز بڑا اہم اور معنی خیز تھا۔ ان کے والد سجاد حیدر اور والدہ نذر زہرہ دونوں اپنے زمانے کے بہت روشن خیال اور ترقی پسند ادیب اور دانشور تھے دونوں نے قدامت پسندی اور طبقۂ نسواں کے استحصال کی گھناؤنی رسموں کے خلاف زبردست احتجاج کیا۔ قرۃ العین حیدر نے اب اس صحت مند روایت سے اپنا رشتہ مستحکم کر لیا، لیکن اس طرح کہ انکی انفرادیت پر آنچ نہ آئے۔

قرۃ العین حیدر ایک بلند قامت اور بڑی تخلیق کار ہیں۔ اردو ادب میں جہاں تک ان کی عطائے امتیاز کا تعلق ہے۔ ایک مختصر مضمون میں اس کا احاطہ ممکن نہیں ہے، اس لئے کہ ان کی تخلیقات (ناول اور افسانے دونوں) نفس موضوع، فنی اسلوب اور ٹکنیک کے لحاظ سے خاصے پیچیدہ اور پہلو دار ہیں۔ ان کی حقیقت شعاری ہر تخلیق میں زندگی کو کچھ نئے زاویوں سے دیکھتی ہے۔ اور کچھ نئی جہتیں دریافت کرتی ہے۔ وہ اپنی تخلیقی ذہانت سے ناول کی اندرونی ساخت کو شگفتہ خوش آہنگ اور فکر انگیز بناتی ہیں۔ اظہار و بیان پر قدرت کے سہارے وہ ایسے جان دار مرقعے سجاتی ہیں، جن کی دلکشا فضا قاری کو بہا لے جاتی ہے۔ وہ اپنے کرداروں کو تخیلی نزاکت اور مصورانہ چابکدستی سے تراشتی اور سنوارتی ہیں۔ لیکن یہ ایسے اوصاف ہیں، جن کے تفصیلی مطالعے کی ضرورت ہے۔

قرۃ العین حیدر اس حقیقت پر اصرار کرتی ہیں کہ قوموں کا تہذیبی تشخص ان کی تاریخ میں اور افراد کا تشخص ان کے ماضی میں پنہاں ہوتا ہے، اس لئے ان کے ناولوں میں ماضی اور حال دونوں کا تجربہ ایک ساتھ ہوتا ہے۔ ان کے یہاں وقت ایک اکائی ہے۔ اور وہ حال کو ماضی کے اثرات و عوامل سے الگ نہیں کرتیں۔ "آگ کا دریا" "آخر شب کے ہمسفر" اور "گردشِ رنگِ چمن" ان تینوں بڑے ناولوں میں ماضی کا سفر حال کو روشن تر بناتا ہے۔ تاریخی شعور انہیں ماضی پرستی سے بچاتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ وقت کے بہاؤ کی بے رحمی کا گہرا احساس رکھتی ہیں اور اپنے کرداروں کے سلسلہ عمل میں اس کا کرشمہ دکھاتی ہیں۔

قرۃ العین کے فن کی انفرادیت کا امتیازی پہلو جو ہر قاری کو متاثر کرتا ہے' ان کا خوبصورت رواں دواں اور شائستہ نثری اسلوب ہے جس میں چستی ہی نہیں، تہہ داری اور تنوع بھی ہے۔ اس اسلوب کا تعلق ان کی ذہنی افتاد اور نظریات سے بھی ہے۔ مثلاً وقت کے تسلسل اور انسان کی ازلی تنہائی کے بارے میں ان کے تصورات' اسی طرح داخلی خود کلامی اور شعور کی رو کی تکنیک کا جو محتاط استعمال وہ اپنے ناولوں میں کرتی ہیں اس سے بھی ان کے اسلوب کا تعین ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ناولوں اور کہانیوں میں انسانی وجود کے داخلی اضطراب' آشوب ذہنی اور احساس تنہائی کو نمایاں اہمیت حاصل رہی ہے۔ ان کی بیشتر تخلیقات میں ورجینیا وولف کے اس نظریہ کی کارفرمائی نظر آتی ہے کہ زندگی شعور کے آغاز سے انجام تک محیط روشنی کا ایک ہالہ ہے۔ ناول نگار کا کام یہ ہے کہ اس کی نازک خواب گوں، اجنبی اور پراسرار کیفیتوں کو سچائی سے پیش کر دے۔ اس طرح کہ خارجی عناصر کم سے کم دخیل ہوں۔ اس تصور کے مطابق ناول میں زندگی اور واقعیت کی عکاسی کے تین طریقے ہیں۔ اول یہ کہ آزاد تلازمۂ خیال اور شعور کی رو سے کام لیا جائے۔ دوسرے یہ کہ وجود کی تہہ داریوں کے انکشاف کے لئے علامتی اور ایمائی طرز بیان اختیار کیا جائے اور تیسرے یہ کہ مختلف کرداروں اور متعدد ذہنوں کو یکجائی اور وحدت کے روپ میں دکھایا جائے۔ قرۃ العین نے حسب ضرورت ان تینوں طریقوں سے کام لیا ہے کہ وہ اکثر خود کلامی اور تلازمۂ خیال کے ذریعے اپنے کرداروں کی روحانی زندگی کا انکشاف کرتی ہیں۔ ان کے جملے خیال کی رو کی طرح رواں دواں اور آہنگ سے معمور ہوتے ہیں۔ وہ الفاظ کی ایمائی قوت سے ماحول کی تخلیق بھی کرتی ہیں۔ واقعیت کا رنگ بھی ابھارتی ہیں اور کہانی کے تار و پود سے ماورا فلسفیانہ حقائق کی طرف بھی قاری کی توجہ مبذول کراتی ہیں۔ لیکن اس عمل میں اظہار کی سطح پر ایک ایسی تازگی اور نغمگی اور نشاط آفریں شگفتگی قائم رہتی ہے جو محسوس ہو کر بھی غیر محسوس بنی رہتی ہے۔ "آگ کا دریا" سے صرف ایک مثال ملاحظہ ہو۔ یہ وہ منظر ہے جب گوتم نیلمبر عہد چندر گپت میں اپنے پہلے وجود کے ساحل پر پہنچ چکا ہے۔

"تب اس نے گھاٹ پر بیٹھی ہوئی ایک لڑکی سے پوچھا۔ اس لڑکی نے کیسری ساڑی پہن رکھی تھی اور اس کے بالوں میں چمپا کے پھول تھے۔ اس نے پوچھا کچھ جانتی ہو۔ ندی کے اس پار

کون رہتا ہے؟" "کچھ بھکشو لوگ رہتے ہیں۔" لڑکی نے بے پروائی سے جواب دیا اور پیر دھونے میں مصروف رہی۔ "وہ ان میں سے ایک سامنے کھڑا تو ہے۔"

"تم اُسے جانتی ہو؟"

"میں اسے جان کر کیا کروں گی۔" لڑکی نے حیرت سے پوچھا۔

"اچھا، میں ذرا ان سے مل آؤں۔"

"ایسی طوفانی ندی کو پار کرو گے؟ اس وقت تو یہاں کوئی ناؤ بھی نہیں ہے۔"

"کیا ہرج ہے ندیاں پار کرنے کے لئے ہی تو ہیں۔"

موسم بے حد سہانا ہو چکا تھا۔ مور جھنکار رہے تھے۔ پپیہے چلاتے تھے بھونرے گونج رہے تھے۔ کدم کے بہت سے پھول ڈال سے ٹوٹ کر اس کے قدموں میں آن گرے۔ اُس نے جھک کر پھولوں کو اُٹھایا اور ندی میں بہا دیا۔ پھر وہ پانی میں کود گیا اور دوسرے کنارے کی طرف تیرنے لگا۔

اتنے میں پانی کا ایک زور دار ریلا آیا جس کے تھپیڑوں سے وہ کنارے کے قریب پہنچ گیا۔ مگر اب پانی کی لہریں اونچی ہو چکی تھیں۔ اس نے پوری طاقت سے ہاتھ پاؤں مارنے شروع کر دیے مگر پانی میں اس سے زیادہ طاقت تھی۔ اسی کشمکش میں آگے ایک چٹان ایسی نظر آئی، جو پانی کے اوپر جھکی ہوئی تھی۔ یہ چنڈی کے شکستہ مندر کا ایک حصہ تھا۔ جو باہر کو جھک آیا تھا اس نے جلدی سے اس کی ایک کگر کو پکڑ لیا۔ اب وہ بہت ہی تھک چکا تھا۔ اس کا سانس پھول رہا تھا۔ پتھر کو پکڑ کر اس نے ذرا سی آنکھیں بند کیں۔ وقت کا ریلا پانی کو بہائے لئے جاتا تھا۔ چاروں اور وسعت تھی، لیکن پتھر کو اپنی گرفت میں لے کر اس کو ایک لحظہ کے لئے اپنی حفاظت کا احساس ہوا، لیکن اس کے ہاتھوں کی انگلیاں کٹی ہوئی تھیں اور وہ پل بھر سے زیادہ پتھر کو اپنی گرفت میں نہ رکھ سکا۔ سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے اوپر سے گزرتی چلی گئیں۔"

اس پورے نثر پارے میں معنی کی کئی سطحیں ہیں۔ فضا آفریں لفظوں میں ایک منظر کا بیان بھی ہے اور ایک ایسے ماحول کی تخلیق بھی جہاں رنگوں اور آوازوں، سکوت اور تحرک کا عجیب و غریب امتزاج ہے۔ پھر یہی الفاظ ایمائی اور علامتی لباس پہن کر قاری کے ذہن میں دوسرے نقوش جگاتے ہیں۔ تخصیص سے تعمیم کی سمت لے جاتے ہیں۔ گوتم صرف گوتم نہیں رہتا۔ وہ کائنات کے آغوش میں پلنے والا ایک ایسا جری انسان بھی ہے۔ جو طوفانی

ندیوں کو اس لئے پار کرتا ہے کہ وہ اس کی ہمت اور توصلوں کو للکارتی ہیں۔ بہتے پانی میں پاؤں دھوتی ہوئی الہڑ لڑکی، دھرتی کا سہانا موسم، ڈال سے ٹوٹ کر اس کے قدموں میں گرنے والے کدم کے نازک پھول ـــــ سب اس کا دامن کھینچتے ہیں۔ لیکن وہ وقت کے طوفانی دریا کی سمت بڑھتا ہی جاتا ہے۔ قاری سوچتا ہے کہ شکستہ مندر کی چٹان جو اسے کچھ دیر کو سکون بخشتی ہے۔ کیا مذہب کا علامیہ ہے؟ یا کائنات کو بنانے والی کسی قادر ہستی پر عقیدہ ہے؟ الغرض گوتم کے سفر کا یہ مرحلہ اور اس کا انجام دھرتی پر خود انسانی وجود کے سفر کی علامت بن جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کی یکتائے روزگار شخصیت اور ان کے بے مثل ادبی شاہ کار صرف عطیۂ فطرت یا الہام نہیں ہیں۔ اس کے پیچھے ان کی برسوں کی محنت، ریاضت، تلاش و تحقیق اور تفکر رہا ہے۔ اپنے ناولوں کے لیے مواد کی تلاش میں انہوں نے مہینوں بلکہ برسوں کتب خانوں، پرانی حویلیوں اور قدیم دستاویزوں کی خاک چھانی ہے۔ دنیا کے بڑے ناول نگاروں ٹالسٹائی اور فلابیر کی طرح ایک ایک ناول کی تسوید میں انہوں نے کئی کئی سال کام کیا ہے۔ "کارِ جہاں دراز ہے" میں مصنفہ نے ان گم شدہ زمانوں اور ان کہنہ آبادیوں کو دریافت کیا ہے کہ جن کا تعلق اُن کے اجداد سے رہا ہے۔ اور جن کو وقت نے روند کر خرابہ بنا دیا ہے۔ یہ اردو میں اپنی نوعیت کی اچھوتی تخلیق ہے جو نادر و وقیع معلومات فراہم کرتی ہے لیکن جو افسانوی یا داستانوی طرز بیان کے باوجود ناول نہیں بن سکی ہے۔ اپنے دوسرے بڑے ناولوں "آگ کا دریا" اور "گردشِ رنگ چمن" میں انہوں نے سماجی اور تہذیبی تاریخ کے خزانوں سے بیش از بیش فائدہ اٹھایا ہے اور اپنے زرخیز تخیل اور بے پناہ تخلیقی ذکاوت سے تاریخی حقائق کو زندہ اور متحرک پیکروں میں ڈھال دیا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے ایک ایسی مشترکہ تہذیب کے گن گائے اور اپنے تہہ دار کرداروں میں ایسی ہندوستانی شخصیت کو اجاگر کیا، جن کا خمیر کئی قوموں اور نسلوں کے تہذیبی اختلاط کا رہین منت ہے۔ وہ ہندوستانی تہذیب اور اس کے افکار و اقدار کو ایک نامیاتی وحدت کے روپ میں دیکھتی ہیں اور اپنے ناولوں اور کہانیوں کے تار و پود میں ہنرمندی سے سمو دیتی ہیں۔

بلاشبہ ایسے عہد ساز اور باکمال تخلیق کار کہیں صدیوں میں جنم لیتے ہیں۔

مقبول حسن خان

قرۃالعین حیدر

چند تخلیقی میلانات

جدید افسانوی ادب میں قرۃالعین حیدر کی غیر معمولی مقبولیت کے پیش نظر ایک ایسے تنقیدی محاکمے کی ضرورت کا احساس ہوتا ہے جو فکشن کے بارے میں عام مفروضات سے ہٹ کر اور معنویت اور اس کے فنی اظہار کی پیچیدگیوں کا لحاظ کرتے ہوئے ان کے فنی کارنامے کے تجزیے اور اس کارنامے کی قدروقیمت کے تعین میں مددگار ثابت ہوسکے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہم عصر ادیبوں بالخصوص افسانوی ادب سے متعلق شخصیات میں انہیں یہ امتیاز حاصل ہے کہ زبان و ادب کی مشرقی روایات کے ایک رچے ہوئے شعور کے ساتھ وہ مغرب کی فنی اور تہذیبی روایتوں سے تخلیقی سطح پہ استفادہ کرسکنے کی حد تک واقف ہیں۔ اس استفادے کی اصل نوعیت اور اس کے حدود کے تعین کی ایک مختصر کوشش آگے چل کر کی جائے گی لیکن اس حقیقت سے بہر نوع انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ترقی پسند تحریک کے عروج کے دنوں میں اور اس امر کے باوجود کہ ان کے تخلیقی فیضان کا ایک اہم سرچشمہ حقیقت کا معاشرتی شعور رہا ہے، انہوں نے تکنیک اور موضوع دونوں ہی سطحوں پر ہم عصر مغربی ادب کے بعض عناصر مثلاً داخلی تجربے کا آزادانہ اظہار، ظاہری طور پہ پلاٹ سے غیر مربوط اظہار، نیز ماورائیت کی طرف رجحان کو اپنی تخلیقات کا حصہ بنایا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ابتدا میں عام طور پر بعض مغربی ادیبوں مثلاً ورجینیا وولف کے ساتھ ان کی سطحی مشابہت کو اہمیت دی جاتی تھی۔ اس امر سے قطع نظر کہ خود انہوں نے اس سے

انکار کیا ہے کہ وہ ورجینیا وولف سے شعوری طور پر متاثر ہوئی ہیں، یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ بیانیہ کی وہ تجرباتی تکنیک جسے عام طور سے "شعور کی رو" کہا جاتا ہے قرۃ العین نے اپنی ناولوں میں جستہ جستہ ہی استعمال کی ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو "داخلی خود کلامی" اور "شعور کی رو" محض تکنیکی تجربے ہی نہیں ہیں، وہ اپنی ایک فلسفیانہ اساس رکھتے ہیں اور ایک مخصوص ماورائی شعور سے مربوط ہیں۔ کسی حد تک اس نوع کی مخصوص ماورائیت قرۃ العین کے مجموعی ادبی موقف کا حصہ ضرور ہے اور تفہیم اور محرک کے ایک اہم سلسلے میں پیوست بھی ہے لیکن ان کی تخلیقات کے اس زیادہ اہم رجحان سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں ہے جس کو ہم بہتر اصطلاح کی عدم موجودگی میں "واقعیت" سے موسوم کر سکتے ہیں۔ اسی کے ساتھ اس بات کا اعادہ بھی ضروری ہے فن افسانہ نگاری کی مندرجہ بالا دونوں تکنیکیں جس تجریدیت کی متقاضی ہیں وہ بہ آسانی بے جہتی اور لامعنویت کا شکار ہو سکتی ہیں۔ اس لئے ضروری ہے کہ متعین واقعات کی عدم موجودگی میں تجریدیت کو کسی وقیع علامتی یا اساطیری نظم میں متشکل کیا جائے، ایک ایسا نظم جو معنی کی ہیئت کو تخیل کے دائرے میں لا سکے۔ اسی کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ بیانیہ کی تشکیل میں نسبتاً غیر اہم عناصر کو نظرانداز کر کے ایک اندرونی نظم اور داخلی ارتکاز کو مقصودِ علین بنایا جائے یعنی ایک لحاظ سے زیادہ وقیع تعمیری صلاحیتوں کو بروئے کار لایا جائے۔ اس سے انکار ممکن نہیں کہ "آگ کا دریا" جیسے وسیع کینوس کے ناول کی تخلیق کر سکنے والے ناول نگار کے بارے میں یہ کہنا کہ اس کے ہاں تشکیلی صلاحیتوں کا، خواہ وہ داخلی یا علامتی نوعیت ہی کی کیوں نہ ہوں، فقدان ہے، صحیح نہیں ہے۔ جیسا کہ ہم دیکھیں گے قرۃ العین کے دوسرے ناولوں مثلاً "میرے بھی صنم خانے" میں بھی قابل لحاظ تعمیری صلاحیتیں کام میں لائی گئی ہیں اور ان کو اس بات پر بھی قدرت حاصل ہے کہ وہ پلاٹ اور کرداروں کو کسی سہل پسندانہ تضاد یا مشابہت کے علاوہ دوسرے اور نسبتاً زیادہ مبہم اور غیر بدیہی عناصر کی مدد سے ایک منضبط ہیئت میں پیوست کر سکیں (اگرچہ ایسا ہمیشہ نہیں ہوتا اور وہ اکثر میلوڈرامائی اور عام فہم تضادات کے ذریعہ ہی کرداروں اور پلاٹ کی تشکیل کرتی ہیں)۔ بازیافت RECALL اور تکرار RECURRENCE جیسے تکنیکی عناصر ان کی ناولوں میں اثر پذیری کا اہم وسیلہ ہیں۔ اس سب کے باوجود یہ کہا جا سکتا ہے کہ تجریدیت کی علامتی تنظیم اور ایک

ہمہ گیر ماورائی شعور کے فقدان کے سبب "شعور کی رو" یا "داخلی خود کلامی" تکنیکوں کا کسی وسیع پیمانے پر استعمال ان کے لئے نہ تو ممکن تھا اور نہ ہی ان کے ادبی موقف سے پوری طرح ہم آہنگ ہے ان کی ناولوں میں آنے والی نیم شاعرانہ اور سریت آمیز عبارتوں کے بارے میں (جو اکثر کرداروں کی خود کلامی پر مشتمل ہونے کے علاوہ بادی النظر میں کسی خارجی حوالے پر منحصر نہیں ہوتی ہیں) یہ یاد رکھنا چاہئے کہ ان کا سلسلہ ادب لطیف کی نثری روایت سے بھی ملتا ہے جس کے اپنے بنیادی محرکات میں ٹیگور کی سریت کے علاوہ ایک مبہم داخلی جذبۂ تخلیق، ایک بے مقصد خود اظہاریت بھی شامل تھی۔ قرۃ العین کا تخیلی فیضان بنیادی طور سے عمرانی ہے اور ایک لحاظ سے عبدالحلیم شرر اور پریم چند کی روایت سے منسلک ہے۔ ظاہر ہے کہ فنی ارتفاع کے حصول کے نقطۂ نظر سے اس روایت کو خاصی نظریاتی دشواریوں کا سامنا ہے۔ ارسطو کے نظریۂ نقالیت کو فطرت کے بعینہ عکاسی کے الزام سے بچانے کے لئے جن احتیاطی دلائل کو استعمال کیا جاتا ہے ان کے حوالے کے باوجود اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ حقیقت نگاری پر مشتمل بیانیہ کی روایت واقعیت کو قلمبند کر لینے پر ہی اکتفا کرنا چاہتی ہے لیکن ایسا صرف نظریاتی سطح ہی پر ہوتا ہے۔ عملی طور پر فنکارانہ تخیل ایک غیر شعوری انداز میں تسلسل کے اندر نظم، واقعہ میں معنی اور تغیر پذیر زمانی مکانی ہیولوں میں ایک مستقر اور ابدی حقیقت کا عکس تلاش کر لیتا ہے اور یہی حقیقت نگاری کے زیر تخلیق کئے جانے والے فن پاروں کی ادبی اہمیت کا ضامن ہے۔

قرۃ العین کی ناولوں میں "واقعیت" ہی کا ایک اور مظہر سوانحی مواد کے متواتر استعمال میں ملتا ہے۔ اس سلسلے میں تنقیدی اہمیت کے حامل کئی دلچسپ سوالات اٹھتے ہیں جو نہ صرف بدلتے ہوئے بیانیہ تناظرات NARRATIVE PERSPECTIVES اور متنوع نقطہ ہائے نظر یعنی خالصتاً تکنیکی مسائل سے متعلق ہیں بلکہ جن کا تعلق ایک گہری سطح پر فنکار کے فکری اور نفسیاتی رویوں سے بھی ہے۔ سوانحی مواد کا ایسا وافر استعمال اگر ایک طرف ناولوں کے معاشرتی اور اخلاقی ماحول ETHOS کو ذاتی تجربے کا استناد دیکر کسی حد تک ان کے دلپذیر ہونے کا باعث ہوتا ہے تو دوسری طرف یہ فنکار کے عینی نفسی ATTITUDINISINGS کا سبب بھی بنتا ہے اور اس طرح اس کی وجہ سے ناولوں کی فنکارانہ وقعت پر حرف آتا ہے۔ یہاں جو پہلو زیر غور ہے وہ سوانحی مواد کا وہ عنصر

ہے جس کی بنا پر اس کو واقعیت کے مظاہر میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ اس سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ حال ہی میں شائع ہونے والی کتاب' کارجہاں دراز ہے' (جو قرۃ العین کی اپنی اور ان کے خاندان کی تخیلی سوانح پر مشتمل ہے لیکن جس کو انہوں نے سوانحی ناول کہا ہے) کے تعارف میں انہوں نے اپنے بیشتر ادب کو پروستین کہا ہے یعنی یہ کہ ان کی لکھی ہوئی بیشتر تصانیف کا اصل موضوع فرانسیسی مصنف مارسل پروست کے مشہور ناول A LA RECHERCHE DU TEMPS-PERDU کی طرح "گمشدہ زمانوں کی تلاش" پر مبنی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کے اس بیان کا مقصد محض اس مماثلت کی طرف توجہ دلانا ہوگا جو پروست کے ناول کے مرکزی موضوع اور ان کی اپنی بیشتر ناولوں میں سوانحی مواد کے استعمال کے درمیان پائی جاسکتی ہے۔ ان کے اس سرسری بیان کو کسی مفصل موازنے کی بنیاد بنا لینا یقیناً ناانصافی ہوگی۔ قرۃ العین سوانحی مواد کو دلپذیر بنا سکنے پر یقیناً قادر ہیں وہ جزئیات کے ڈرامے پر پورا عبور رکھتی ہیں۔ وہ تفصیلات کو معنی خیز انداز میں باہمی تقابل کی خاطر پیش کرسکتی ہیں اور جیسا کہ ہم ناولوں پر تبصرہ کرتے وقت دیکھیں گے وہ "واقعیت" کو اپنے مخصوص "تاریخی" شعور کی مدد سے ایک شفاف حقیقت میں منقلب کرسکتی ہیں جو چاہے کسی وقیع اور ہمہ گیر بصیرت کا حصہ نہ ہو لیکن انفرادی طور پر اہم یا کم از کم یادگار بن جاتی ہے۔ وہ بنیادی طور پر تاریخ کی شاعرہ ہیں — لیکن ان تمام خوبیوں کا بلاشبہ اس تاریک بصیرت سے کوئی علاقہ نہیں جو پروست کے ناول میں' بالخصوص اس کے مرکزی حصوں میں موجود ہے۔ پروست کا ناول گمشدہ زمانوں کی تلاش پر مبنی ضرور ہے لیکن یہ تلاش بیتے ہوئے لمحات کے جذباتیت زدہ ماتم تک ہی محدود نہیں بلکہ ایک سخت گیر اخلاقی محاسبے، ایک باریک بیں نفسیاتی تجزیے اور ایک عمیق ماورائی نقطۂ نظر پر بھی مشتمل ہے۔

(۲)

قرۃ العین کی انفرادی بصیرت اور دیگر فنی خصوصیات کے جائزے کا ایک طریقہ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ایک نقطۂ آغاز کے طور پر پروستین فن کے چند مبادیات کو پیش کیا جائے۔ مارسل پروست MERCEL PROUST کا مشہور ناول A LA-RECHERCHE DU TEMPS PERDU (گمشدہ زمانوں کی تلاش)" قرۃ العین حیدر کے حالیہ ناول

"کارِ جہاں دراز ہے" کی طرح ایک لحاظ سے سوانحی اور فیملی ساگا ہے۔ اگرچہ قرۃ العین کے ناول کے برخلاف یہ ہیرو (مارسل) کے بچپن کی ایک انمٹ یاد کے تذکرے سے شروع ہوتا ہے اور خاندان کی گذشتہ نسلوں کے تذکرے سے اس کا کوئی تعلق نہیں (کارِ جہاں دراز ہے" میں یہ سلسلہ چار ہزار سال کے عرصۂ بسیط پر پھیلا ہوا ہے۔ (دیکھئے حصہ اول، صفحہ ۶۱)۔ سات حصوں پر مشتمل پروست کا ضخیم ناول مختلف النوع اور بے ربط واقعات کے تذکرے اور لمحہ بہ لمحہ تغیر پذیر احساسات سے بھرا ہوا ہے۔ ان میں زیادہ تر واقعات سوانحی نوعیت رکھتے ہیں لیکن اس کے باوجود اس ناول کو پوری طرح سوانحی کہنا یا اس کے کرداروں اور ان کی خصوصیات کو پروست کی اصل زندگی کے واقعات اور اس کے عزیزوں، دوستوں اور شناساؤں کے کرداروں پر پوری طرح منطبق کرنا صریحاً غلط ہوگا۔ اس بات سے قطع نظر کہ ناول کا زیادہ تر مواد پروست کی اپنی زندگی سے لیا گیا ہے، "گمشدہ زمانوں کی تلاش" بنیادی طور سے ایک ناول ہے یعنی تخیلی کارنامہ، سوانح حیات نہیں۔ اپنی تمام بے ربطی اور انتشار کے باوجود ناول کے سلسلۂ واقعات میں ایک مخصوص جہت اور بہاؤ اور ایک ایسی گہری بصیرت موجود ہے جو روزمرہ کے چھوٹے چھوٹے واقعات اور وقتی احساسات میں، ایک معنویت اور ربط پیدا کر دیتی ہے۔ ناول کا بیشتر حصہ دو خاندانوں یا ایک لحاظ سے دو مختلف معاشرتی حوالوں کی تفصیلی عکاسی پر مشتمل ہے اور یہ خاندان ہیں مارسل کے اپنے بورژوا خاندان کے علاوہ DE GUERMANTES کا فیوڈل معاشرے سے متعلق خاندان۔ ناول کا ابتدائی حصہ جس کا محور مارسل کا آبائی قریہ کامبرے COMBRAY ہے ایک لحاظ سے ناول میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ ناول کے اگلے حصوں میں سرشتِ انسانی کی عکاسی جن تاریک رنگوں میں کی گئی ہے اس کے ساتھ موازنہ کرنے پر یہ حصہ بتدریج ایک گہری معنویت کا حامل ہو جاتا ہے۔ بچپن کے یہ تاثرات ایک کھوئی ہوئی معصومیت کی علامت کے طور پر پوری ناول کے دوران قاری کے ذہن پر منڈلاتے رہتے ہیں۔ ناول کے بقیہ حصوں کے متعلقات کو دو مرکزی موضوعاتی دلچسپیوں کے گرد تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک طرف اگر پروست نے خاندانی اور معاشرتی غرور اور جدت پسندی LE SNOBISME کو اس کی مختلف معمولی اور غیر معمولی شکلوں میں انتہائی جزئیات نگاری سے کام لیتے ہوئے پیش کیا ہے تو دوسری طرف جنسی اور شہوانی

جذبے کے مسخ شدہ اظہار اور اس کے باریک بیں تجزیے کو ناول کے مرکزی حصّوں کا موضوع بنایا ہے۔ جیسا کہ پروست کا ہر قاری جانتا ہے اس ضخیم اور بظاہر غیر مربوط ناول کے پلاٹ کی تلخیص تقریباً ناممکن ہے کیونکہ، دوسری وجوہ کے علاوہ، وقت کے ایک وسیع عرصے پر پھیلے ہونے کے باوجود اس ناول کا سلسلۂ واقعات نسبتاً محدود ہے۔ پوری ناول میں پروست نے اپنی گذشتہ زندگی اور اپنے قریبی عزیزوں اور شناساؤں کے کردار اور ان کے اعمال کو ایک طاقتور خوردبین آلے کی مدد سے نفسیاتی مطالعے کا مرکز بنایا ہے۔ حقیقی واقعات اور کرداروں کو فکشن کی تخئیلی ہئیت میں منقلب کرتے ہوئے پروست نے انیسویں صدی کی آخری دہائی اور بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں تبدیل ہوتے ہوئے فرانسیسی معاشرے کے خدوخال کی بھرپور عکاسی بھی کی ہے اگرچہ یہ اسکا شعوری مقصد ہرگز نہیں تھا۔ اس کا اپنا تعلق فرانسیسی سماج کے اس طبقے سے تھا جس کو اوپری متوسط طبقہ یا LA GRANDE BOUREOISIE کہا جاتا ہے اس طبقے کے ایک فرد کی حیثیت سے اس کا فرانس کے اعلیٰ ترین طبقے یعنی روایتی طبقۂ اشراف کی طرف رویہ جذبۂ تحسین سے مملو تھا۔ ذاتی طور پر اپنی ابتدائی زندگی میں وہ فیشن پرست اور جدت پسند SNOB بھی واقع ہوا تھا اور طبقۂ اشراف سے اپنے میل جول پر نازاں تھا۔ ناول کا سلسلۂ واقعات جس عرصے پر محیط ہے، کم و بیش یہی زمانہ فرانس میں پرانے طبقۂ اشراف کے خاتمے کا زمانہ بھی ہے۔ پروست نے اپنے ذاتی تجربات پر مبنی اس ناول میں نیم ارادی طور پر اس عظیم معاشرتی تبدیلی کی عکاسی بھی کی ہے، اور اس امر میں شبہ نہیں کہ اگر اس ناول کے اہم اور مرکزی موضوعات کو ذہن سے محو کر دیا جائے تو اس کو ایک سماجی اور تاریخی دستاویز کے طور پر بھی پڑھا جا سکتا ہے، اور ایسے ناقدوں کی کمی نہیں جو اس ناول کو حقیقت نگاری کا ایک اعلیٰ نمونہ سمجھتے ہیں۔

بہر صورت کسی سنجیدہ تنقیدی محاکمے کے دوران جدید یوروپی ادب میں اس ناول کی مرکزی حیثیت کا تعین اس میں پائے جانے والے غیر معمولی نفسیاتی تجزیوں یا تاریخی حقائق کی رونمائی کے حوالے سے نہیں کیا جانا چاہیئے۔ اگر بیسویں صدی کے یوروپی فکشن میں پروست کا نام جوائس اور کافکا جیسی اہمیت کا حامل ہے تو اس کا سبب انیسویں صدی کی مروجہ نفسیاتی یا معاشرتی حقیقت نگاری کے بجائے "حقیقت" کے ایک

وقیع زماوارئی تصور ہی میں تلاش کرنا ہوگا۔

زیر بحث موضوع کے سلسلے میں پروست کے اس عہد آفریں ناول کی جس خصوصیت کو سب سے نمایاں کرنے کی ضرورت ہے (اور جو یوں بھی اس ناول کی نمایاں ترین خصوصیت ہے) وہ اس کی بے مثال تخئیلی اور فنی وحدت ہے۔ یہ سوچنا غلط ہوگا کہ یہ وحدت خود۔ سوانحی مواد کی موجودگی کی بناء پر ممکن ہوسکی ہے۔ نجی سوانحی مواد محض ایک وسیلہ ہے مقصودِ اظہار نہیں، اور اس کو ایک وسیلہ محض بنانے کی وجہ فلسفیانہ نوعیت کی حامل ایک ایسی اہم حقیقت ہے جس کو سمجھے بغیر پروست کو سمجھنا ممکن نہیں مشہور فلسفی شوپنہار کی طرح پروست کے لیے بھی ذاتی غیر منفصل تجربہ علم کا واحد مستند وسیلہ ہے اور وہ اس وسیلے کی مدد سے تغیر اور تبدیلی کے مظاہر کے درمیان ایک حقیقت مطلق تک رسائی حاصل کرنے کا خواہشمند تھا۔ پروست کو وقت کے گذرنے اور اس کی بے پناہ تباہ کاری کا شدید احساس تھا۔ حسن، محبت، دوست اور دیگر تمام انسانی اقدار اس تباہ کاری کی زد میں ہیں یہاں تک کہ ذاتی شخصیت بھی کسی غیر تغیر پذیر عنصر سے مرکب نہیں ہے بلکہ روز بروز منقلب ہوتی رہتی ہے۔ شخصیت کی تبدیلی صرف اس لحاظ سے دیگر تبدیلیوں سے مختلف ہے کہ ہماری گذشتہ شخصیتیں ہمیشہ کے لئے ختم ہو جانے کے بجائے ہمارے لاشعور میں محفوظ رہتی ہیں۔ حافظہ ماضی کی کلید ہے لیکن حافظہ ہر وقت ہماری دسترس میں نہیں رہتا۔ برگساں کی طرح (جو پروست کا معمر اور عزیز تھا) پروست نے بھی حافظے کو ارادی اور غیر ارادی میں تقسیم کیا تھا ارادی حافظہ ذہن اور شعور کا تابع ہے اور اسی لئے ماضی تک رسائی میں ہمارا زیادہ مددگار نہیں ہوسکتا۔ اس کے برخلاف غیر ارادی یا غیر شعوری حافظہ LA MEMAIRE INVOLONTAIRE وہ تاریک زیر زمینی عالم ہے جہاں ہم آرفیوس کی طرح حقیقت کی یوری ڈس میں جاتے ہیں۔ ایسا کر سکنا شعوری کوشش کا نہیں محض اتفاقات کا تابع ہوتا ہے۔ یہ غیر ارادی حافظہ ان سارے تجربات کو اپنے بطن میں محفوظ رکھتا ہے جن کی اصل معنویت کو ہم تجربے کے لمحات میں محسوس نہیں کر پاتے۔ پروست کا حافظے کا تصور برگساں کے تصور سے مختلف ہونے کے باوجود بڑی حد تک اس سے مماثل تھا۔ حافظہ منقطع حالتوں DISCONTINUES CONSCIOUS

STATES پر مشتمل نہیں بلکہ ایک لحظہ بہ لحظہ متغیر لیکن نامیاتی کل اور رواں دواں وحدت ہے۔ برگساں کی اصطلاح میں ہم اس کو REAL-BECOMING کی آماجگاہ اور اس کا آئینہ دار کہہ سکتے ہیں۔ برگساں کے برخلاف پروست نے یادوں کی بازیافت REMEMBRANCE کو بڑی اہمیت دی ہے کیوں کہ اسی وسیلے سے ہم تجربے میں معنی کی مسلسل تلاش کے کام کو ممکن بناتے ہیں۔ وقت کی تباہ کاری کے خلاف مدافعت کا بھی یہی ایک ذریعہ ہے۔ پروست مسیحیت سے روگرداں تھا لیکن تجربے میں ایک نوع کی ماورائیت کے نقوش کا متلاشی۔ معنی کی تشکیل کا کام ایک غیر متناہی عمل ہے اور موت ہی اس کا نقطۂ انقطاع ہے۔ شوپنہار کی طرح پروست کے لئے بھی کائنات کی اصل حقیقت انفرادی اور نجی ہے۔ تجربے کے وسیلے ہی سے اس "حقیقت" تک رسائی ممکن ہے اور اسی لئے یہ حافظے میں محصور ہے۔ فن اسی محصور حقیقت کی تلاش سے عبارت ہے۔ فن کے بارے میں اس طرح غور کرنے سے ایک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ایک حقیقی فن کار صرف ایک ہی کتاب تخلیق کر سکتا ہے اور یہ کہ اس کتاب کو لمحۂ مرگ (نقطۂ انقطاع شعور) سے پہلے ختم کر سکتا ناممکن ہے اس کے ساتھ ہی اس نظریے میں یہ امر بھی مضمر ہے کہ ـــــ جیسا کہ ملارمے نے کہا تھا ـــــ اس دنیا میں ہر چیز صرف اس لئے وجود رکھتی ہے کہ اس کے بارے میں کسی نہ کسی کتاب میں لکھا جا سکے اس کا یہ مطلب ہے کہ فنکار کو یہ آزادی میسر ہی نہیں کہ وہ تخلیق فن کے لئے خود کسی موضوع کا انتخاب کر سکے کیونکہ اس کے فن کا موضوع اس کی ساری زندگی ہے۔ ("شیکسپیئر نے تمثیلی زندگی گزاری تھی؛ اس کی تخلیقات اسی تمثیلی زندگی کی تفسیر ہیں" ـــ کیٹس)۔ فن کے اس نظریے میں اگر سینٹ بیو (SAINTE-BEUVE) یا تین (TAINE) کے سوانحی نظریات سے کوئی مشابہت نظر آئے تو وہ غلط فہمی پر مبنی ہوگی کیونکہ حافظے میں گمشدہ حقائق کی تلاش کے دوران فن کار اپنی جس شخصیت سے دوچار ہوتا ہے وہ سطح پر پائی جانے والی اور معاشرتی روابط میں سامنے آنے والی شخصیت نہیں بلکہ برگساں کی اصطلاح میں "نفسِ عمیق" یا LE MOI PROFOND سے مرکب شخصیت ہوتی ہے۔ پروست کے فن اور اس کے فنی نظریات (جو در حقیقت ایک ہی چیز کے دو رُخ ہیں) کے مبادیات کے اس اعادے سے ایک اہم نتیجہ یہ مرتب ہوتا ہے کہ اس کے یہاں ماضی کی تلاش دراصل (اس کے اپنے الفاظ میں) مقصدِ حیات کی تلاش سے عبارت ہے اور ایک

لحاظ سے فن کی تخلیق (کہ یہی پروست کے لئے مقصد حیات ہے) ایک مذہبی فریضے کا نعم البدل بن جاتی ہے۔ زیر بحث موضوع کے نقطۂ نظر سے ایک زیادہ اہم نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ پروست کے ہاں گذرتے ہوئے لمحات کی تصویر کشی کا مقصد اس تصویر کشی تک ہی محدود نہیں، وہ تاریخی لمحے کے پیچھے ابدیت کا متلاشی ہے اور یہی مرکزی بصیرت اس کے ناول کو فنی شاہکار بناتی ہے۔ نفسیاتی تجزیے اور معاشرتی عکاسی کے ہزارہا صفحات پر پھیلی خوردبیں جزئیات نگاری کو ایک ناقابل یقین حد تک غیر معمولی وحدت عطا کرنے والا عنصر یہی بنیادی خیال ہے کہ وقت میں محصور زندگی اور اس کے بے جہت بہاؤ کو فنا سے نجات دلانے کا واحد وسیلہ فن ہے اور یہ کہ تجربات کے لاتناہی سلسلے میں چند تجربات ایسے بھی ہوتے ہیں جو وقت اور ابدیت کے نقطۂ انصال کے روشن مینار کے طور پر زندگی اور شعور کی ایک مختلف ترتیب اور آہنگ کا اشاریہ بن جاتے ہیں۔ قرۃ العین کی ناولوں میں وقت کی طرف متنوع رویوں کو موضوع بحث بناتے ہوئے ہم پروست کے ناول کی مرکزی بصیرت کو ایک خارجی معیار کے طور پر استعمال کرسکتے ہیں۔

(۳)

وقت کی طرف متنوع رویوں کا مسئلہ قرۃ العین کی ناولوں اور افسانوں میں ایک مرکزی وتیع معنویت یا اس کے فقدان کے سوال سے مربوط ہے۔ اس بنیادی مسئلے کی طرف رجوع کرنے سے قبل ضروری ہے کہ سوانحی مواد کے استعمال سے متعلق ان کے فن کے ایک دوسرے دلچسپ پہلو پر غور کرلیا جائے۔ اس مسئلے کو کئی طرح سے زیر بحث لایا جاسکتا ہے لیکن اس کا تعلق فنی تخلیق میں فنکار کے نفس کی عکاسی SELF PROJECTION ہی سے ہے۔ اس روایتی مسئلے کو پروست کے حوالے سے ایک وافر تنقیدی اہمیت کے حامل مسئلے میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ اسی کے ساتھ اس موضوع پر غور کرتے وقت ہم قرۃ العین کی کردار نگاری، تخلیقی DISTANCING اخلاقی رویوں اور نفسیاتی ژرف نگاہی یا الجھاووں کو بھی زیر بحث لاسکتے ہیں۔ نفس (SELF) کی عکاسی کا مسئلہ، جیسا کہ پروست کا ہر قاری جانتا ہے، اس کے ناول کے بنیادی مسائل میں سے ہے۔ اس کی اہمیت اخلاقی بھی ہے اور فلسفیانہ بھی۔ حقیقت اگر

انفرادی اور نجی نوعیت کی حامل ہے تو ہم صرف اپنی ذات یا نفس کی حقیقت تک ہی رسائی حاصل کر سکتے ہیں اور اسی لئے فن کار کا اصل وظیفہ اپنے نفسِ مستتر کی بازیافت ہی پر مشتمل ہے۔ اس فلسفیانہ اور جمالیاتی مسئلے سے قطع نظر یہ ایک حقیقت ہے کہ پروست کے نفس کی عکاسی ہی اس کے ناول میں گہرے اخلاقی محاسبے اور پیچیدہ نفسیاتی تجزیے کا سبب ہے کیونکہ پروست کے اپنے نفس کی پرچھائیاں کسی ایک مخصوص کردار یا مخصوص اخلاقی رویئے کے ذریعے ہی منعکس نہیں ہوئی ہیں۔ ناول کے ہیرو مارسل کے علاوہ (جو کسی بھی عام اخلاقی نقطۂ نظر سے ایک مثالی کردار نہیں ہے) پروست کی ذاتی جھلک بعض ایسے کرداروں میں بھی ملتی ہے جو بہر طور اخلاقی اعتبار سے گرے ہوئے کردار جانے جائیں گے۔ مجموعی طور پہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ پروست کے یہاں نفس کی عکاسی اپنے وسیع ترین مفہوم میں نفس شناسی کا حصہ ہے اور اس میں دور دور بھی نمائشیت یا خود پسندی کا دخل نہیں۔

قرۃ العین کی ناولوں میں سوانحی مواد کا استعمال نفس کی عکاسی کے مسئلے سے ملا ہوا ہے۔ ناولوں کی داخلی معنویت کے علاوہ ان کے ہاں اس مسئلے کا تعلق تکنیک کے مسائل سے بھی ہے اور جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے ان کی ناولوں کے اہم موضوعات میں نفس کے اسناد SELF AUTHENTICATION یا حقیقی نفس کی تلاش SELF REALIZATION بھی شامل ہیں اگرچہ جس سطح پر قرۃ العین نے اس موضوع کو اپنے فن کا حصہ بنایا ہے اس کا اس سطح سے کوئی علاقہ نہیں جو ہم کو پروست کی ناول میں ملتی ہے۔ ان کی ناولوں میں سوانحی مواد کو شناخت کے لئے الگ کر سکنا مشکل کام نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ "کارِ جہاں دراز ہے" کی اشاعت نے یہ کام نسبتاً آسان کر دیا ہے لیکن اس "سوانحی ناول" کی عدم موجودگی میں بھی ان کے فکشن میں سوانحی مواد کی تشخیص بہ آسانی کی جا سکتی تھی۔ ظاہر ہے ایسا کہنے کا اصل مقصد ناول نگار کے اخلاقی اور نفسیاتی رویّوں کی واضح حدود کی طرف اشارہ کرنا ہے کیونکہ ان کی ناولوں میں سوانحی مواد کی بین موجودگی کا احساس چند ایسے وسائل سے ہوتا ہے جو کسی تیز فہم اخلاقی خود احتسابیت یا پیچیدہ نفسیاتی دروں بینی کا ثبوت فراہم نہیں کرتے۔ قرۃ العین کا اپنے بعض کرداروں کی طرف رویہ اور ایک نوع کی آسان اور غیر متجسس ہمدردی نیز جذباتی ناپختگی اس بات کا واضح ثبوت فراہم

کرتی ہیں کہ انہوں نے اپنی ناولوں میں اپنے ذاتی احوال کو فن کارانہ علیحدگی DETACHEMENT کے عمل سے پوری طرح گذارے بغیر منتقل کر دیا ہے۔ اسی بات کو ایک زیادہ منصفانہ انداز میں یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ان کی ناولوں میں (بالخصوص شروع کی دو ناولوں میں) ان کے ذاتی کی تخئیلی قلب ماہیت کا عمل ہمیشہ پوری طرح کامیاب نہیں ہوا ہے اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ یہ سوانحی مواد زیادہ مخفی طور پر ناولوں میں آنا چاہیئے تھا تاکہ اس کی اس حیثیت کو بدیہی طور پر شناخت نہ کیا جا سکتا۔ مسئلہ پوشدگی کا نہیں بلکہ تخئیلی لاتعلقی DISTANCING کا ہے، اور اس کے لیئے ایک زیادہ سخت گیر اخلاقی رویّے کی ضرورت ہے۔ پروستیں جمالیات کی رو سے ہر فنکار صرف ایک ہی ناول لکھ سکنے پر قادر ہے کم و بیش یہی بات قرۃ العین کے بارے میں کسی قدر مختلف مفہوم میں کہی جا سکتی ہے ـــــ انہوں نے اپنی تمام ناولوں میں صرف ایک ہی ناول بار بار لکھی ہے۔ (آگ کا دریا" میں آخری بار اس ناول کو لکھ چکنے کے بعد ان کے فن کا ارتقاء ایک مختلف سمت میں ہوا ہے)۔ تکرار کے ساتھ لکھی جانے والی قرۃ العین کی یہ ناول نفسیاتی اور اخلاقی اعتبار سے کسی بہت گہری اور پیچیدہ داخلیت کی حامل نہیں (اس کا ایک دوسرا اور فنی لحاظ سے وقعت آمیز پہلو معاشرتی حقیقت نگاری یا واقعیت سے متعلق ہے اور اس کا تذکرہ آگے آئے گا)۔ اس ناول کا مرکزِ ثقل ہیروئن اور اس کے قریبی عزیزوں اور دوستوں کی طرف اخلاقی اعتبار سے غیر تجزیاتی اور غیر تنقیدی، نیز جذباتی لحاظ سے نیم سری اور رومان زدہ تمجید کے رویّے پر مشتمل ہے۔ اس کے پس پشت اسطور سازی MYTH-MAKING کا ایک مبہم سا جذبہ ضرور کارفرما معلوم ہوتا ہے جو اگر فنی وقار نہیں حاصل کر پاتا تو اس کے اہم اسباب میں تخئیلی وفور اور فنی لاتعلقی DET-ACHEMENT کی کمی اور ایک لاشعوری آفاقی معنویت کے فقدان کو شامل کرنا ہوگا۔ یہ نیم اساطیری انداز بالقوۃ اس بنیادی تجربے میں بھی ضرور موجود ہے جس سے ہیروئن کا معاشرہ دوچار ہے۔ یہ تجربہ معصومیت اور طمانیت کے تشدد آمیز اختتام پر مبنی ہے۔ معصومیت کا زوال دو صورتوں میں ہوتا ہے ایک طرف ایک داخلی انتشار اس معاشرے کے افراد کو ذہنی الجھنوں میں مبتلا کر کے ایک دوسرے سے جذباتی طور پر دور کر دیتا ہے، دوسری طرف اس معاشرے سے باہر کی دنیا اس پر کھل کر حملہ آور ہوتی ہے اور اس کے زوال کا باعث

بنتی ہے۔ اگرچہ اس بنیادی تجربے کی فنی وقعت قرۃ العین حیدر کی ناولوں میں ایک جیسی نہیں ہے لیکن اس اساطیری تجربے کی بالقوۃ موجودگی سے انکار نہیں کیا جا سکتا سکتا۔ "آگ کا دریا" میں قرۃ العین نے اس تجربے کو حتی المکان معروضیت کیساتھ پیش کیا ہے۔ اس ناول میں انہوں نے معصوم معاشرے کے زوال کے تجربے کو ایک نسبتاً وسیع تر تناظر میں رکھا ہے یعنی اس زوال اور انتشار کو وقت کی تخریب کاری کے دیگر مظاہر کے پہلو بہ پہلو دکھایا ہے۔ اگر یہ صحیح ہے کہ "آگ کا دریا" ایک TOUR DE FORCE ہی رہتا ہے اور اپنے رزمیہ پھیلاؤ اور فلسفیانہ عمق کے باوجود اساطیری تجسیم کی دبازت اور تخئیلی "ہمہ آہنگی" حاصل نہیں کر پاتا تو اس کی ایک بنیادی وجہ سوانحی مواد کا اکہرا پن اور LITERALNESS بھی ہے۔ "آگ کا دریا" کے وسیع تر کینوس کی وجہ سے خود اظہاریت اور سوانحی مواد کے استعمال سے پیدا شدہ اخلاقی اور نفسیاتی دشواریوں کے تجزیے میں اس ناول کے حوالے زیادہ مددگار ثابت نہیں ہو سکتے۔ "میرے بھی صنم خانے" اس لحاظ سے قرۃ العین کی دوسرے ناولوں کی نمائندگی کر سکتا ہے اگرچہ اس میں "سفینۂ غم دل" کی بہ نسبت سوانحی مواد کم ہے۔ اصل سوال یہ نہیں کہ کس کردار یا پلاٹ کے کس عنصر میں مصنف نے اپنے نجی تجربات کو خام مواد کے طور پر استعمال کیا ہے، فنی وقعت کے لحاظ سے زیادہ اہم مسئلہ یہ ہے کہ اس استعمال کی نوعیت کیا ہے اور فن برائے تغیر حیات کے ہمہ گیر نقطۂ نظر سے اس استعمال کے مضمرات کیا ہیں۔

"میرے بھی صنم خانے" میں نقطۂ نظر POINT OF VIEW کے مسئلے کو زیر بحث لاکر ناول کے اندر اخلاقی اور نفسیاتی تجزیے کی گہرائی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یہاں اس ممکن غلط فہمی کا ازالہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ اخلاقی اور نفسیاتی تجزیے کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ تجریدی شکل ہی میں ہو یا اس کے برعکس اس کو بیانیہ کا حصہ بنا کر ہی پیش کیا جائے اس تجزیے کی نوعیت فکشن کے مختلف MODES میں مختلف ہو گی۔ نیم شعوری اسطور سازی یا تاثر پسند تکنیک کے ذریعے بھی اخلاقی حسیت کا ابلاغ ممکن ہے۔ مناسب نقطۂ نظر اپنا کر یا بالفاظ دیگر، کرداروں کی طرف قاری کی ہمدردی کے موزوں اور برمحل حصول کے ذریعے، اعمال اور ذہنی رویوں کا تجزیہ اور تنقید پوری طرح ممکن ہے اور فن افسانہ نگاری کے تمام اعلیٰ نمونوں میں اخلاقی بصیرت کے انکشاف اور ابلاغ کا یہ ایک اہم

ذریعہ ہے۔

"میرے بھی صنم خانے" کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے ــــ "تراشیدم" "پرستیدم" اور "شکستم" ــــ جو ناول کے بنیادی نیم اساطیری تجربے کے تین ادوار کی نشاندہی کرتے ہیں۔ پہلے حصے میں جس معاشرے کی تخلیق کی گئی ہے اس کی نمایاں خصوصیات ایک نوع کی طمانیت اور معصومیت پر مشتمل ہیں۔ تیسرے حصے تک آتے آتے یہ معاشرہ (یہاں محدود معنوں میں افسانوی معاشرے سے مراد ہے گو کہ عام سماجیاتی مفہوم میں بھی اس کو استعمال کیا جا سکتا ہے) داخلی اور خارجی بحران کا شکار ہو کر منتشر ہو جاتا ہے۔ انتشار کا یہ آہستہ ردِّ عمل ناول کی ہیروئن کے لئے خود شناسی اور حقیقت شناسی کے عمل کے مرادف بھی ہے۔ آخری حصے میں ایک طرح کی اداسی اور DISENCHANTMENT کا شدید احساس ہوتا ہے جو پہلے حصے کے ذہنی اور جذباتی فضا سے بالکل مختلف ہے۔ ایک لحاظ سے فضاؤں کا یہ اختلاف ایک بھرپور جمالیاتی تجربے کا ضامن ہونا چاہئے تھا کیونکہ سادگی اور معصومیت سے کربناک آگہی تک مراجعت انسانی تجربے کا ایک آفاقی نظم PATTERN ہے اور افسانوی ادب کی مختلف ہیئتوں میں اپنی اثر پذیری کے لئے ممتاز۔ اس ناول میں بہر صورت ایسا نہیں ہوتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ پہلے حصے کا معاشرہ کسی گہری سطح پر قاری کی ہمدردی کا مستحق نہیں بن پاتا۔ اس مسئلے کو اگر ہم تکنیک کی سطح پر ہی دیکھیں تو اس کا اہم سبب نقطۂ نظر کے سلسلے میں مصنفہ کی دشواری ہے۔ ناول نگار نے رخشندہ کے معاشرے کو ہمدردی کا مرکز بنایا ہے لیکن نقطۂ نظر کی دشواری کے سبب یہ معاشرہ راوی NARRATOR کی خود اظہاریت SELF PROJECTION کا وسیلہ بن جاتا ہے اور اس بناء پر قاری کی اس ہمدردی سے محروم ہو جاتا ہے جو افسانوی ادب میں معروضی عکاسی کا ہر نمونہ بہ آسانی حاصل کر لیتا ہے۔ قاری کا رویہ غیر شعوری طور پر معاندانہ اور تنقیدی ہو جاتا ہے۔ سوال یہ نہیں ہے کہ ناول کے اس مخصوص اور PRIVILEGED معاشرے (یہاں پر بھی مفہوم سماجیاتی نہیں ہے) کے فعال اور ذہنی رویوں کی عکاسی بے سود اور INCONSEQUENTIAL ہے بلکہ اصل دشواری یہ ہے کہ قاری ان کرداروں اور ان کے معاشرے کی تخلیق کے پس پشت اصل جذباتی محرک کے بارے میں غور کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ عام طور پر جذبۂ تخلیق فن کے بنیادی محرک کی موجودگی میں تمام

انسانی جذبات اور تعصبات کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے یعنی اس کے ہوتے ہوئے قاری کا رد عمل عام زندگی میں ان جذبات کی طرف رد عمل سے بنیادی طور پر مختلف ہو جاتا ہے۔ یہ کلیہ فن سوانح نگاری تک کے بارے میں صحیح ہے اگرچہ یہاں تخئیل کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ سوانح نگاری کے تمام اچھے نمونوں میں مصنف کی خود اپنی نجی زندگی کے مواد سے تخئیلی لاتعلقی قاری کی رضامندی ACQUIESCENCE کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس قرۃ العین کے ناولوں میں عام طور سے اور "میرے بھی صنم خانے" میں بالخصوص اس تخئیل کی کمی محسوس ہوتی ہے جو سوانحی مواد کے استعمال میں نفس کی بے معنی ATTITUDINISING کی بجائے کسی اہم اخلاقی یا نفسیاتی موضوع کی چھان بین EXPLORATION سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اس ناول میں "ترا شیدم" کے تحت قرۃ العین انتشار سے قبل کے سکون کی عکاسی کرنا چاہتی ہیں اور اس کے لئے انہیں ایک مخصوص ماحول MILIEU اور جذباتی فضا ETHOS کی اشاراتی ڈھنگ سے عکاسی کرنا ہے اور یہ بھی صحیح ہے کہ ایسا کرنے کے لئے یہ قطعی ضروری نہیں تھا کہ وہ کرداروں کو اہم ڈرامائی یا سنسنی خیز صورت سے گزرتا ہوا دکھائیں۔ لیکن بنیادی اعتبار سے مسئلہ اہم یا غیر اہم موضوع کا نہیں بلکہ کرداروں اور افسانوی صورت حال کی طرف رویّے کا ہے۔ یہاں پروست کی مثال شاید غیر متعلق نہ سمجھی جائے۔ اپنے ناول کے پہلے حصے میں اس نے اپنے بچپن کی زندگی اور روزمرّہ کے معمولی تجربات کو بیان کیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس حصے کی ساری تفصیلات ایک کم عمر لڑکے کے نقطۂ نظر سے بیان کی گئی ہیں اس کے باوجود پڑھتے وقت قاری کو برابر یہ احساس رہتا ہے کہ نو عمر مارسل کے نقطۂ نظر کے پیچھے ایک بالغ ذہن، تجربہ کار مارسل بھی موجود ہے یعنی وہ مارسل جو اب پختہ عمر مارسل کے پیچھے (جو اس خود سوانحی ناول کا ہیرو یا PROTAGONIST ہے) ناول کے خالق مارسل پروست کا شعور بھی موجود ہے جو ایک طرح سے اپنی ذات سے علیحدہ ہو کر اپنے تجربات اور ان کی معنویت کے بارے میں ایک غیر شخصی نقطۂ نظر سے غور کر رہا ہے۔ پروست کی ناول کے پہلے حصے میں بھی معصومیت کے اسطور کی تشکیل کی گئی ہے لیکن اسی کے ساتھ نفس کی گہرائیوں میں جھانک کر شخصیت کی تعمیر کے نامعلوم عناصر کی شناخت بھی کی گئی

ہے اور بھرپور علامتی تخیّل کے ذریعے جزئیات کو ابدی معنویت سے ہم کنار کیا گیا ہے۔ نو عمر مارسل کی اپنی ماں کی محبت کے لئے بھوک محض افسانوی جزئیات نگاری کا نمونہ ہی نہیں بلکہ وجودِ مطلق کے لئے انسانی تڑپ کی مظہر بھی ہے۔ ایک بے نام ماورائی خواہش ہی بھیس بدل بدل کر انسانی اعمال اور ارادوں میں ظاہر ہوتی رہتی ہے۔ پروست دکھاتا ہے کہ ماورا کیلئے یہ انسانی خواہش جنسی جذبے کے معمولی اور غیر معمولی اظہار کے پیچھے بھی ایک طاقتور محرک کی صورت میں کام کرتی رہتی ہے۔ اس ضخیم ناول کی بے مثال جزئیات نگاری اگر ایک طرف معمولی چیزوں میں الوہیت کی تلاش APOTHEOSIS OF THE ORDINARY سے مملو ہے تو دوسری طرف حقیقت کو ہزاروں ریزوں میں منقسم کرنے کے باوجود ایک معزز، غیر منقسم ماورائی تناظر میں پیش کرتی ہے۔ اس کے برخلاف قرۃ العین کی ناولوں میں کرداروں کے معمولی افعال کسی معنی خیز تجربے کا حصّہ نہیں ہو پاتی ہیں۔ ان کی ناولوں کے اس حصّے کے بارے میں جہاں وہ MILIEU اور ETHOS کی عکاسی کرتی ہیں سب سے بڑا الزام فنکارانہ بے مقصدیت INC-ONSEQUENTIALITY کا ہے اور اگر اس الزام میں صداقت ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خود شناسی کے وسیلے سے اقداری چھان بین EXPLORATION کی بجائے ہیروئن کے معاشرے کی تخلیق کے ذریعے دل خوش کن یا جذبات زدہ انداز میں کسی مثالی تخلیقی نفس کو ATTITUDINIZE کرنے کی اجازت دیدیتی ہیں۔

یہ خیال صحیح نہیں ہے کہ ناول میں ہیروئن کا معاشرہ حقیقی دنیا میں انحطاط پذیر جاگیردار طبقے یا اس کی نقل کرنے والے اوپری متوسط طبقے کی معاشرتی زندگی کا نمائندہ ہے۔ اس میں شک نہیں ہے کہ قرۃ العین کی تقریباً ہر ناول میں سماجی حالات کی عکاسی ملتی ہے جو ڈاکو منٹری حقیقت نگاری کا انتہائی دلپذیر نمونہ کہی جاسکتی ہے لیکن ایسی عکاسی عموماً پس منظر ہی میں رہتی ہے یا کسی کورس نما کردار کے حوالے سے ناول میں آتی ہے (مثلاً "میرے بھی صنم خانے"، "میں عباسی بیگم)۔ عام طور پر ان کی ناولوں کا نمائندہ مرکزی معاشرہ یونیورسٹی کے تعلیم یافتہ خوشدل، بے فکر اور (عموماً) خالی الذہن نوجوانوں پر مشتمل ہوتا ہے جن کے افعال اور ذہنی رویّوں پر سماجی یا نفسیاتی حقیقت نگاری سے متعلق اصول نقد کا اطلاق کرنا قرۃ العین کی کردار نگاری کے ساتھ ناانصافی ہے۔ "آگ کا دریا" کے بعد قرۃ العین کی ناولوں کا مرکزی معاشرہ تبدیلی سے دوچار ہوتا ہے لیکن اپنی تبدیل شدہ حالت میں بھی وہ بعد کی اہم کہانیوں میں موجود ہے

جیسا کہ ہم دیکھیں گے "جلا وطن" اور "ہاؤسنگ سوسائٹی" میں یہ معاشرہ دوربین کے غلط سرے سے
دیکھا گیا ہے اور اس پر جذباتی فاصلے، حقیقت نگاری کے مروجہ نظریے اور میلوڈرامائیت
کی گرد جم گئی ہے لیکن اس کے باوجود یہ معاشرہ ابھی زندہ ہے کیوں کہ یہ قرۃ العین کے
کے تخلیقی نفس کی پیداوار ہے اور ان کے لئے حقیقت کی ایک با معنی جہت) "میرے
بھی صنم خانے" میں کرداروں کے نفسیاتی رویے زیادہ پیچیدہ نہیں ______ میری
روز کی موجودگی سے پیدا شدہ جذباتی انتشار، پی جو کا کرسٹابل کے ساتھ اضطراری
سلوک (جس کا انجام بڑی حد تک میلوڈرامائی ہے)، شمیم صاحب کا رخشندہ کے لئے
پیغام اور اس کا ردعمل، سلیم کی قمر آرا کے ساتھ میلوڈرامائی شادی۔ پوری ناول میں
صرف ایک کردار نفسیاتی اعتبار سے جاذبیت رکھتا ہے اور وہ ہے ہیروئن رخشندہ کا کردار
قرۃ العین نے اس کردار کی تخلیق میں فنی انضباط سے کام لیا ہے اور اسی کردار کی گہری
نرم روحیت ناول کے بنیادی تجرباتی نظم کی تشکیل کرتی ہے۔ رخشندہ قرۃ العین کی
ناولوں میں بار بار آنے والا کردار ہے اور ہمیشہ ایک مبہم لیکن واقعی نفسیاتی وقار کا حامل
یہ صحیح ہے کہ عمل اور ارادے کی دنیا میں وہ کسی اہم مثبت قدر کا انکشاف نہیں کرتی لیکن
حالات کا سامنا کرتے ہوئے وہ لحاظِ نفس یا تکمیلِ نفس پر مبنی رویے کی تشکیل ضرور کرلیتی
ہے۔ اس رویے میں کسی حد تک ایک منفی، غیر شعوری خود پرستی کا دخل ضرور ہے (جو ناول
کے راوی میں عدم تحفظ کے احساس سے پیدا ہونے والی طبقاتی عصبیت کے مشابہ ہے) لیکن
بنیادی اعتبار سے یہ رویہ فنکارانہ ضمیر کی لاتعلقی کا رویہ ہے گو ناول میں چھائی ہوئی میلو
ڈرامائیت کی موجودگی میں فنکارانہ ضمیر کی خود شناسی سے متعلق یہ رویہ کچھ دب سا جاتا ہے
اس پہلو کے علاوہ رخشندہ کے کردار کے دوسرے پہلو زیادہ معنی خیز نہیں اور ان سب
میں عام تجربے، اخلاقی حسیت اور عمرانی و معاشرتی تجزیے کی سطحیت کا احساس ہوتا ہے
مثال کے طور پر جس فیوڈل معاشرے کی اقدار کے انحطاط اور خاتمے کا ماتم ناول میں
کیا گیا ہے اس کے بارے میں کئی مستند مورخوں کی رائے ہے کہ ہندوستان میں کبھی
اس کا وجود ہی نہیں تھا۔ تہذیبی اعتبار سے ہندو مسلم کلچر متوسط طبقے کی پیداوار
تھا۔ اسی طرح ناول کے معاشرے کے افراد جن انقلابی اور ذہنی تحریکات سے متعلق
ہیں ان کی طرف ان کے رویے کو کسی طنزیہ تناظر IRONIC PERSECTIVE ہی میں

پیش کیا جانا چاہیئے تھا لیکن یہ تناظر ناول میں قطعی موجود نہیں ہے ۔ ناول کا یہ معاشرتی اور عمرانی پہلو اس کا سب سے کمزور حصّہ ہے ("آگ کا دریا" اس لحاظ سے قرۃ العین کا سب سے اچھا ناول ہے وہاں یہ عنصر ایک زیادہ معروضی انداز میں پیش کیا گیا ہے اور اس میں تجزیاتی گہری بھی زیادہ ہے)

جیساکہ اس مضمون کے ذیلی عنوان سے ظاہر ہے اس کا مقصد قرۃ العین کی انفرادی تخلیقات کا جائزہ پیش کرنا نہیں بلکہ ان کی ناولوں میں نمایاں تخلیقی میلانات کی نشاندہی کرنا ہے۔ خود اظہاریت کے سلسلے میں "میرے بھی صنم خانے" کی مثال دی گئی لیکن اس کے ایک مثبت پہلو یعنی فنکارانہ ضمیر کی خود شناسی کی طرف مراجعت کے عمل کی عکاسی بعد کے ناولوں میں بھی کی گئی ہے۔ "سفینۂ غم دل" (جس میں پچھلے ناول کی اکتادینے والی تکرار ہے اور ـــــــ اگر اس امر کی کوئی فنی اہمیت ہے ـــــــ سوانحی لحاظ سے اس کے جغرافیائی پھیلاؤ میں اضافہ ہوا ہے) کے علاوہ "آگ کا دریا" میں طلعت بھی اسی موضوع کی توسیع کا حصّہ ہے۔ ان سب کرداروں میں بنیادی تجربی نظم فنکارانہ ضمیر سے متعلق ہے اور اس لحاظ سے پروست کے مارسل اور جوائس کے ابتدائی ناول کے ہیرو سے ان کی مماثلت ناگزیر ہے۔ (اس سلسلے میں کچھ اور کہنے سے قبل یہ اشارہ کرنا ضروری ہے کہ قرۃ العین کی ناولوں میں فنکارانہ ضمیر کے نمائندہ کردار نفس کے تحفظ کے نقطۂ نظر سے فنکارانہ ذہن کی نمائندگی کے علاوہ دوسری اہمیت بھی رکھتے ہیں۔ ایک طرف اگر رخشندہ اور طلعت عام انسانی وجودی خودداری کے موقف کو اپناتی ہیں تو دوسری طرف پاس نفس کے ایک معاشرتی بُعد کی نمائندگی بھی کرتی ہیں یعنی وہ عورت کی آزادی کے مسئلے پر ایک سوچے سمجھے نظریے کی پابند ہیں) ۔ مارسل اور اسٹیفن کے مقابلے میں رخشندہ یا طلعت میں فن اور تجربے کے تعلق کے بارے میں نظریاتی الجھاؤ پایا جاتا ہے۔ مارسل اور اسٹیفن دونوں میں جمالیاتی تجربہ اپنی شدت کے اعتبار سے مذہبی تجربے کی جگہ لے لیتا ہے اور یہ کردار (جو اپنے خالق کے تخلیقی نفس کے نمائندہ ہیں)۔ تمام انسانی محرکات اور ارادوں سے قطع تعلق کر لینے کے بعد اپنے کو فنی تخلیق کے لئے پوری طرح وقف کر دیتے ہیں۔ ان کے لئے ساری کائنات اور حیات انسانی ایک ایسے خام مواد کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں جس کو فن کی شکل میں منقلب کیا جاتا ہے ـــــــ دنیا میں ہر چیز اس لئے وجود رکھتی

ہے کہ اس کے بارے میں کسی کتاب میں لکھا جاسکے۔" قرۃ العین کی ناولوں میں کوئی کردار اپنے آپ کو اس مکمل طور پر فن کے لئے وقف نہیں کرتا۔ "آگ کا دریا" میں طلعت مرکزی کردار نہیں ہے اس کے بجائے اسٹیج پر کچھ زیادہ روایتی قسم کے لوگ روایتی قسم کی کارروائیوں میں مصروف نظر آتے ہیں (اگرچہ خود کلامی یا خود کلامی نما مکالمے کے دوران یہ لوگ اپنی روایتی مصروفیات کو نئے نام دینے کی کوشش ضرور کرتے ہیں)۔ طلعت کا اپنا بحران ماضی کا حصہ بن چکا ہے اور وہ یہاں تماشائی سی نظر آتی ہے۔ آہستہ آہستہ فنکارانہ ضمیر کا یہ نمائندہ کردار عمل کی دنیا سے محو ہو جاتا ہے۔ ناول کے آخری حصے میں طلعت راوی ہے اور اخلاقی حیثیت کی ترویج اسی کے نقطۂ نظر سے کی جاتی ہے لیکن اس سے پہلے بھی شروع کے حصے میں وہ نادیدہ ناظر اور راوی کے طور پر موجود ہے۔ "آگ کا دریا" کے بعد رخشندہ

——— طلعت کا معاشرہ جذباتی طور پر ہم سے بہت دور ہو جاتا ہے (ناوسنگ سوسائٹی" کی چھوٹی بٹیا اس معاشرے کی آخری لیکن انتہائی میلو ڈرامٹک فرد ہیں) اور اس لئے اس ناول کے بعد رخشندہ۔ طلعت ایک کردار کے طور پر نہیں آتی ہے لیکن اس کا تخلیقی شعور اور فنکارانہ ضمیر ایک ناظر یا راوی کے طور پر کئی کہانیوں میں موجود ہے۔ اسی راوی کی ایک کہانی (خاکہ؟) "ڈالن والا" ہے جو یقیناً قرۃ العین کی نمائندہ کہانی ہے۔ "یاد کی ایک دھنک جلے" بھی اسی طرح کی ایک کہانی ہے جس میں جذبات زندگی یا غیر مطلوبہ جذبۂ ترحم تقریباً مفقود ہیں۔ قرۃ العین کا یہ راوی کردار "کارِ جہاں دراز ہے" کے وقائع نویس کی صورت چار ہزار سال کی مدت بسیط پر پھیلی ہوئی "سوانحی" داستان سنائی ہے۔ اس سوانحی ناول کے دوسرے حصے کے خاتمے پر فنکارانہ ضمیر کا موضوع فن اور وقت کے مجادلے کی صورت اختیار کر کے نمایاں طور پر سامنے آتا ہے اور یہاں (پروست اور جوائس کے معیاروں کو ذہن میں رکھتے ہوئے) یہی کہا جاسکتا ہے کہ قرۃ العین نے اس موضوع کی پیروڈی پیش کی ہے۔ سائنس فکشن کے میلو ڈرامائی اور سنسنی خیز عناصر کا استعمال (موازنے کے لئے دیکھئے "سفینۂ غم دل" کا اختتامی باب اور "آج کل" نئی دہلی میں شائع ہونے والی ایک حالیہ کہانی) امتزاج اور سنجیدگی کے امتزاج کے ذریعے کسی گہری فنکارانہ "فروتنی" SELF-DEFLATION کے اظہار کی بجائے موضوع کی سنجیدگی کو مجروح کرنے کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ رخشندہ بیگم

کے وقائع نویس بن جانے کی داستان بامعنی داخلی تجربے اور گہرے ماورائی تخیل سے انکار کی داستان ہے۔

(۴)

بادی النظر میں ایک نوع کی ماورائیت قرۃ العین کی ناولوں اور کہانیوں کی نمایاں خصوصیت معلوم ہوتی ہے۔ شروع کی دو ناولوں میں انہوں نے جن سماجی تبدیلیوں کو پیش کیا ہے ان کے پس منظر میں وقت ایک نادیدہ ماورائی قوت کے طور پر موجود رہتا ہے شکست و ریخت کا یہ پراسرار عمل کرداروں کو ایک نامحسوس داخلی تجربہ بن کر متاثر کرتا ہے۔ اسی کے ساتھ یہی عمل اپنے آپ کو وسیع تر سماجی تبدیلیوں میں بھی ظاہر کرتا ہے۔ "آگ کا دریا" میں وقت کو ایک اہم کردار بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ناول کے شروع میں ایلیٹ کی نظم سے اقتباس کا موضوع وقت اور انسانی زندگی کا باہمی تفاعل ہی ہے۔ اسی کے ساتھ ناول کے اصل (آخری) حصے میں قرۃ العین نے اپنے مخصوص افسانوی معاشرے کو وقت کے ایک دائروی نظم میں پیوست کر کے نفسیاتی، اخلاقی اور عمرانی عوامل کے ماورائی ابعاد کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے اور اس طرح یہ مخصوص معاشرہ وقت اور وسیع تر تاریخ کے تناظر میں پیش کئے جانے کی وجہ سے ایک قسم کی آفاقیت حاصل کر لیتا ہے۔ "ہاؤسنگ سوسائٹی" اور "جلاوطن" بھی معاشرتی حقائق کی تبدیلیوں کو وقت کے پیدا کردہ تغیرات کے نتیجے کے طور پر پیش کرتی ہیں اگرچہ تجربے کی یہ جہت یہاں صرف مضمر طور پر ہی موجود ہے۔ "کارِ جہاں دراز ہے" (جس کی فنی حیثیت اس لحاظ سے مشتبہ ہے کہ یہ تخلیق ناول نہ ہونے کے علاوہ بحیثیت سوانح بھی کسی گہری فکری بصیرت کا ثبوت فراہم نہیں کرتی) میں بھی جگہ جگہ وقت کو تصرہ کی صورت میں موضوع بنایا گیا ہے۔ پہلی جلد کے "باغی اسباہی" عنوان کے تحت باب میں وقت کی تباہ کاری اور "تجدید الخلق" کے نظریے کو ایک نیم شاعرانہ عبارت میں پیش کیا گیا ہے جو "پلاٹ" کی سطح پر مکمل طور سے مربوط اور ہم آہنگ نہیں ہو پاتا اور "ناول" میں اس جیسے حصے کے لئے کہیں بھی جگہ تلاش کی جا سکتی تھی۔ (قرۃ العین کی ناولوں میں عموماً فلسفیانہ بصیرت کی حامل عبارات کے بارے میں ناگزیریت کا احساس نہیں ہوتا) اس کے علاوہ اخلاقی اقدار کی کسی وسیع چھان بین کی غیر موجودگی میں تاریخ کے عمل شکست و ریخت پر تبصرہ ایک قسم کی غیر فکری حسی لذت اندوزی کی

SENSATIONALISM سے آگے نہیں بڑھ پاتا۔ اس "سوانحی ناول" کے مختلف ابواب میں وقت کو قصہ گو کی حیثیت سے پیش کرنے کے علاوہ دوسری جلد کے آخری ابواب میں وقت' تہذیبی پیش رفت اور فنی دوام کے باہمی تفاعل کو (ہلکے پھلکے انداز میں) ایک تخئیلی مکالمے اور سائنس فکشن کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ مجموعی طور سے اس تخلیق میں وقت کا تصور' جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، ایک سطحی حسی لذت اندوزی تک ہی محدود رہتا ہے۔ تخئیلی تجربے کے طور پر وقت اور تغیر کا احساس" ناول" میں ہر جگہ موجود ہے اور اپنے آپ کو مختلف النوع طریقوں مثلاً اتفاقیہ پیکروں اور مختصر' حیرت زا تبصروں کی صورت میں جگہ جگہ ظاہر کرتا ہے لیکن اس کے باوجود تجربے کی تخلیقی لسانی سطح پر یہ تبصرے اور پیکر کسی وقیع اور معنی خیز نظم PATTERN کی صورت اختیار نہیں کرتے۔ اس کی وجہ قرۃ العین کا وہ رویہ ہے جو ان کو گہری فکری سطح پر تجربے سے کسی اہم مجادلے سے باز رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کا دلپذیر تاثراتی اسلوب (جس کی واضح حدود کا تعین یہاں ممکن نہیں) اور عام زندگی کی معاشرتی عکاسی (جو ان کا صریحی اور جائز مقصد ہے) بھی کسی گہرے اور بامعنی انکشاف انداز میں ان کے مددگار نہیں۔ "باغی سپاہی" ("کار جہاں دراز ہے" جلد اول، صفحات ۵۵ تا ۶۲) کا ایک انتہائی مختصر تجزیہ قرۃ العین کے فکری اور فنی پہلوؤں پر شاید روشنی ڈال سکے اسی کے ساتھ اس تجزیے کی مدد سے ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ زبان کے تلازماتی نظم یعنی ASSOCIATIVE PATTERNS پر قرۃ العین کو وہ قدرت حاصل نہیں جو بڑے تخئیلی ادب کا خاصہ ہے اور جس میں تمام تفصیلات اور جزئیات فن پارے کے مجموعی نظم اور وحدت آمیز معنویت کو ابھار کر اس کے مکمل استعاراتی وجود کی تشکیل کرتی ہیں۔ "باغی سپاہی" غدر کے پس منظر میں ایک کردار کے خفیہ طور پر اپنے گھر واپس آنے سے متعلق ایک تاثراتی اور تخئیلی خاکہ ہے جس کا بدیہی مقصد اس واقعے کے بعض مضمرات کو ایک نیم فکری، نیم شاعرانہ تناظر میں پیش کرنا ہے۔ یہ باب ایک صدی پہلے کے اسلوب قصہ گوئی کی مختصر پیروڈی سے شروع ہوتا ہے جس میں ایک تلمیحاتی ALLUSIVE پیرائے میں معنویت کی ترسیل کی کوشش کی گئی ہے لیکن اہم بات یہ ہے کہ جوائس یا ایلیٹ کے تلمیحاتی نظم کے برخلاف یہاں پر تلمیحات ایک ایسے معنی میں اضافے کا باعث ہونے کے بجائے جو تجربے کی جہات میں توسیع کرکے پس منظری تاریخی "واقعیت" کو مستند کرنے کا وسیلہ ہی بن پاتی ہیں یعنی اس طرح جزئیات ہمہ جہت

داخلی اور ماورائے زماں استعارے بن سکنے کے بجائے ایک لحاظ سے آرائشی درجہ ہی رکھتی ہیں (جیساکہ اس مضمون کے شروع ہی میں عرض کیا گیا تھا، قرۃ العین کا فن تاریخی واقعیت ہی کا فن ہے۔) قرۃ العین کے تلمیحاتی نظم کی ایک نمائندہ مثال شروع ہی میں ملتی ہے۔ جن جنگلوں میں ان کا کردار راستہ بھٹک گیا ہے یہ وہی جنگل ہیں جہاں دشینت کو شکنتلا مل گئی تھی۔ ظاہر ہے کہ کالی داس کے ڈرامے کا ذکر افسانوی مقام LOCALE کی تاریخی اہمیت کے ثبوت کے طور پر کیا گیا ہے۔ اس کے بعد یہ کہنا کہ شکنتلا کی کہانی محض واہمہ ہے اور حقیقت وہی ہے جو کلکتہ اور بمبئی کے اخباروں میں چھپ رہی ہے صرف غدر کے زمانے کے بدلتے ہوئے تہذیبی پس منظر کی تاریخی صداقت نمایاں کرنے کی غرض ہی سے ہے۔ شوالک کی پہاڑیوں پر کہرہ بھی محض کہرہ ہی رہتا ہے گنگا اور شیو کی جٹاؤں کے صنمیاتی پس منظر کو باغی سپاہی کا پیش منظر انجذاب معنی کے ذریعے توسیع موضوع کا باعث نہیں بنایا تا۔ ظاہر ہے کہ یہ ادبی طریقہ کار جدید مغربی ادب کے معروف شاہکاروں کا نہیں ہے جہاں لفظی سطح کی دبازت اور معنی کا کثیر الجہتی پھیلاؤ منظر اور اس کے تاریخی واساطیری پس منظر دونوں ہی کو ایک علامتی استعاراتی وحدت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اسی کے ساتھ قرۃ العین کی ان جزئیات کی محدود جاذبیت اور کشش کا اصل سبب ظاہر کرنے کے لئے یہ کہنا ضروری ہے کہ اگرچہ ان میں تجربے کی گہری فنی مرتکز تجسیم نہیں ہے لیکن وہ رپوتاژ، ڈکو منٹری حقیقت نگاری اور تاثراتی انداز کے تاریخی بیانیہ کی اسلوبیاتی دلکشی کی حامل ضرور ہیں۔ قرۃ العین کی ناول کے اس باب میں آگے چل کر ان کا افسانوی کردار اپنے عہد کے مروجہ عقاید کے مطابق اپنے آبائی ماضی کے بارے میں خیال کرنا شروع کرتا ہے اور اس کے ذہن میں حافظے کی محفوظ یادیں ایک فلم کی صورت گذرتی ہیں یہ نقوش اس نے روایات اور مطالعے سے حاصل کئے ہوں گے۔ یہاں پر "تجدید الخلق" کے نظریے کو بھی نمایاں کیا گیا ہے۔ کردار کا ان مخصوص حالات میں ان یادوں کو شعور کی سطح پر لانا فطری ہے لیکن پیش کئے جانے کے ڈھنگ سے ان میں آفاقی معنویت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں پر جدید مغربی ادب میں موضوعات THEMES پیش کئے جانے کے طریقے کا خیال آنا لازمی ہے۔ "یولسز" میں کرداروں کو اور ناول کے بنیادی تجربی نظم کو ہومر کے "اوڈیسی" کے ذریعے مشخص کیا گیا ہے۔ تکرار اور بازیافت کا یہ اصول شاعری میں ایلیٹ کی "ویسٹ لینڈ"

میں بھی موجود ہے لیکن ان دونوں ہی جگہ اس اصول کو توسیع معنی اور انکشاف اقدار کے لیے استعمال کیا گیا ہے اس کے برخلاف قرۃ العین کے اس باب میں تاریخ کے وسیع تناظر کو شخصی و نسلی افتخار کے سیاق و سباق میں پیش کیا گیا ہے جس سے اس کی عام معنویت مجروح ہو گئی ہے۔ اسی کے ساتھ صوت سرمدی اور پانی گرنے کی آواز (ص۶۰) ایک ایسی ماورائیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں جس کا کتاب کی کلی وحدت سے کوئی علاقہ نہیں اور اسی بنا پر ان کو "آرائشی" کہا جا سکتا ہے۔ وقت، تغیر، کائنات کی زوال آمادگی، ماورائی تلاش اور تاریخ میں تسلسل جیسے موضوعات سے متعلق عبارات (صفحات ۵۹ تا ۶۱) میں ایلیٹ کی شاعری کا آہنگ جا بجا موجود ہے لیکن اس سلسلے میں یہ یاد رکھنا بھی ضروری ہے کہ ایلیٹ وقت اور فن کے تصورات کو ایک ہمہ گیر تصور حیات بنا کر پیش کرتے ہیں۔ وقت ان کی شاعری میں انسانی شعور کی ایک ہیئت MODE ہے اور اس لئے تجربے اور اخلاقی حسیت کی تجدید۔ روحانی ارتقا ایک دوسری نوعیت کے شعور کے حصول سے عبارت ہے۔ اس کے برعکس قرۃ العین کے ہاں وقت اور فنا کے تصورات ماورائیت کی طرف رجحان کی نمائندگی تو ضرور کرتے ہیں لیکن یہ تصورات نہ تو کسی ہمہ گیر بصیرت سے مربوط ہیں اور نہ ہی معاشرتی یا داخلی تجربے کے تجزیے اور تخمین کا ذریعہ بنتے ہیں۔

"آگ کا دریا" میں، جہاں قرۃ العین کا تخلیقی تخیل زیادہ آزادی سے مصروف کار ہے، وقت کا تمثل ناول کی مرکزی وحدت میں پیوست نظر آتا ہے۔ یہاں بھی وقت کو انفرادی زندگی کی سطح پر داخلی تجربے کے ایک مخصوص MODE کے طور یا بحیثیت ایک نفسیاتی یا روحانی قدر کے نہیں پیش کیا گیا ہے۔ اس کی بجائے قرۃ العین وقت کی افقی وسعت ہی کو تخیلی تجربے کی سطح پر اور معاشرتی واقعیت کے نیم سرّی، رمزیاتی پس منظر کے طور پر ناول میں لاتی ہیں۔ ایک لحاظ سے اگر ہم دیکھیں تو ناول میں تاریخی، معاشرتی اور "واقعیت" آمیز پہلو اس قدر نمایاں ہے کہ اس کا علامتی یا اخلاقی (اپنے وسیع مفہوم میں) پہلو دب گیا ہے اور اسی لئے اکثر یہ شکایت کی گئی ہے کہ اس ناول میں (ایلیٹ کے اقتباس کے باوجود) وقت کسی گہری بصیرت یا رویہ VISION کا حصہ نہیں بن سکا ہے۔ "آگ کا دریا" کی اعلیٰ فنی وحدت کے سبب یہ شکایت حق بجانب نہیں۔ ناول

تخلیقی ارادے اور اس ارادے کو ایک وسیع تعمیری ڈھانچے میں منقلب کر سکنے کی صلاحیت کا ایک ایسا مظہر ہے اردو میں جس کی مثال مشکل سے ملے گی اور اسی لئے یہ ٹھہرے ہوئے پرسکون تخئیل سے زیادہ ایک ہیجان زدہ قوت ارادی کی تخلیق کہے جانے کے لائق ہے ـــــ لیکن ایک ایسی قوت ارادی جو ایک مرکزی فیضان کو بڑے کینوس کی حامل تخلیق میں قائم رکھ سکنے پر قدرت رکھتی ہو۔ ناول کا مرکزی فیضان تاریخی اور معاشرتی "واقعہ" کے افقی پھیلاؤ کے تخئیلی تاثّل سے متعلق ہے لیکن اس میں ایک اندرونی مطابقت ضرور موجود ہے۔ ناول کا نقطۂ آغاز قدیم ہندوستان نہیں بلکہ قرۃ العین کا وہ افسانوی معاشرہ ہے جو اپنی عینی حیثیت سے ان کے ذاتی تجربے کا حصہ ہے۔ قرۃ العین اسی معاشرے کو قدیم ہندوستان کے فکری اور تہذیبی پسِ منظر میں منتقل کر دیتی ہیں اور اس طرح وقت میں غیر متناہی تواتر ENDLESS RECURRENCE کے نظم کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ فنا اور تجدید ناول کے بنیادی موضوعات ہیں۔ لیکن جیسا کہ ہم پہلے بھی دیکھ چکے ہیں یہ تصورات کسی داخلی تدریجی نظام اقدار میں پیوست نہیں ہیں بلکہ ان کے ذریعے انسان دوستی کی ایک عام قدر ہی کا ابلاغ کیا گیا ہے۔ ناول کے آخری صفحے (صفحہ ۷۸٦) پر آنے والی یہ عبارت پورے ناول کے مرکزی موضوع کا احاطہ کرتی ہے: "..... اُس نے دیکھا کہ چاروں اور خلاء ہے اور اس میں ہمیشہ کی طرح وہ تنہا موجود ہے۔ دنیا کا ازلی اور ابدی انسان تھکا ہوا، شکست خوردہ، بشاش، پُر امید، انسان جو خدا نہیں ہے اور خود خدا ہے"! تغیر اور تبدیلی کے درمیان انسانی زندگی کا تسلسل ہی ناول کی ایک ایجابی قدر ہے لیکن (اور یہ بات کسی قدر اصرار کے ساتھ کہی جانی چاہیئے) یہ قدر ایک معاشرتی "مورّخ" کے موقف سے پوری طرح ہم آہنگ ہے، ایک ایسا مورّخ جو وقت کو صرف دائرے یا خط مستقیم کی شکل ہی میں دیکھ سکتا ہے لیکن وقت کو ایک داخلی "روحانی" جہت مان کر ماورائے زماں بصیرت کا متلاشی نہیں بن سکتا کیوں کہ ایسی تمام بصیرت تاریخ کی نفی ہے۔ ناول کے مختلف حصوں میں انفرادی طور پر وقت۔ ابدیت کے تضاد پر مرتکز ماورائی قدروں کی چھان بین کی نشاندہی کرنا مشکل ہے۔ ہر حصّے میں زیادہ تر توجہ اس عہد کے تہذیبی اور فکری پسِ منظر میں بنیادی انسانی تعلقات کی نوعیت پر ہے اور یہ صحیح ہے کہ ان تعلقات کی عکاسی میں ناآسودگی

کا جذباتی رویہ ایک قدر مشترک کے طور پر ہر حصے میں ملتا ہے لیکن ناآسودگی کا یہ احساس اگر ایک طرف ناول کی تہذیبی اور عمرانی دلچسپی سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتا تو دوسری طرف وہ ایک رویہ ہی رہتا ہے، کسی مبسوط اور منضبط نظام اقدار کا حصہ نہیں بن پاتا۔

"آگ کا دریا" ناآسودگی کا المیہ بھی ہے اور ہندوستان کی تمدنی تاریخ کا خاکہ بھی، لیکن اس ناول کے بعد کی کہانیوں میں قرۃ العین حقیقت کے ابعاد ہی کو اپنے تخیل کا محور بنا لیتی ہیں۔ صریحی تواتر اور عام فہم تضادات کی مدد سے تعمیر شدہ یہ کہانیاں ("ہاؤسنگ سوسائٹی"، "جلاوطن" وغیرہ) ڈاکومینٹری ٹکنیک کے علاوہ سینما کے متحرک بصری پیکروں اور سینما ہی کے آسان اور مبالغہ آمیز جذباتی اور فکری عناصر کی مدد سے اپنی افسانوی فضا تخلیق کرتی ہیں۔ زمان و مکاں اور مخصوص تہذیبی پس منظر کی عکاسی قرۃ العین کی بعد کی کہانیوں میں بھی اتنی ہی خوبصورت، دلکش اور مستند ہے جیسا کہ شروع کی تخلیقات میں۔ معاشرتی حقیقت نگاری کے ان نمونوں کا تفصیلی تجزیہ یہاں مقصود نہیں (اور نہ ہی گذشتہ صفحات میں پیش کئے گئے قرۃ العین کے چند تخلیقی میلانات کے اس جائزے کا مقصد انفرادی تخلیقات کا جائزہ تھا)۔ بہرصورت ایک اہم تخلیقی میلان کے مضمرات کو واضح کرنے کی اس کوشش میں (اور قرۃ العین کے بعد کے فنی ارتقا کو مدنظر رکھتے ہوئے) یہ غیر حتمی نتیجہ ضرور نکالا جا سکتا ہے کہ "آگ کا دریا" میں اردو کا افسانوی ادب "حقیقت" کو بعض ایسے تناظرات میں پیش کرنے کی سعی کرتا ہے جو معنی خیز ادب اور وقیع فلسفیانہ بصیرت کی قدر مشترک ہیں اور جس کا (اپنے عام مفہوم میں) حقیقت نگاری سے کوئی علاقہ نہیں۔ ان تناظرات کی تردید تجربے کی ایک وقعت آمیز افسانوی تشکیل کی تردید کے مترادف ہے۔

(نقد و نظر۔ ۱۹۷۹ء)

ابوالکلام قاسمی

قرۃ العین حیدر

اور نسائی حسیت کا نیا رجحان

"اور میں نے سوچا ——— کہ ہر جگہ. مندروں اور تیرتھ استھانوں میں درگاہوں اور مزاروں کے سامنے، گرجاؤں اور امام باڑوں اور گوردواروں اور آتش کدوں کے اندر ——— یہ عورتیں ہی ہیں جو رو رو کر خدا سے فریاد کرتی ہیں اور دعائیں مانگتی ہیں — ساری دنیا کے سرد، بے حس پتھر عورتوں کے آنسوؤں سے دھلتے رہتے ہیں. عورتوں نے ہمیشہ اپنے دیوتاؤں کے چرنوں پر سر رکھا اور کبھی یہ نہ جاننا چاہا کہ اکثر یہ پاؤں مٹی کے بھی ہوتے ہیں۔ عورتیں اتنی پرستار، اتنی پجارنیں کیوں ہیں ؟ اس لئے کہ وہ کمزور ہیں اور سہارے کی حاجت مند ہیں۔ اس لئے کہ وہ اس مختصر سی زندگی میں بہت سے لوگوں سے بہت زیادہ محبت کرتی ہیں.......... شوہر یا محبوب کے پیار اور محبت کی ضمانت کسی ان دیکھی طاقت سے چاہتی ہیں ؟ اپنے بچوں کے مستقبل کے لئے ہراساں رہتی ہیں۔ آخر عورتیں خدا کی اس قدر ضرورت مند کیوں ہیں۔ عورتیں کمزور ہیں ؟ مگر ویلینٹینا بھی تو ہے جو عین اس وقت خلا کے سفر میں مشغول ہے."

(یادکی اک دھنک جلے)

یہ اقتباس قرۃ العین حیدر کے ایک کردار کی داخلی خود کلامی کا حصہ ہے. اس کی ایک جہت تو بہت واضح طور پر مصنفہ کی سماجی حقیقت نگاری سے مربوط ہے مگر اس کا لب ولہجہ اور استفہامیہ انداز ہمارے شعور پر کچھ ایسے سوالات کے دروازے کھولتا ہے جن کا سلسلہ نسوانی طبقے کی مجبوری، استحصال اور بے بسی

سے جا ملتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا مجبوری اور استحصال کا یہ احساس FEMINISM
کی معاصر عالمی تحریک سے بھی اپنا کوئی براہ راست رشتہ قائم کر پاتا ہے، یا نہیں؟ اس
کا جواب پورے طور پر اثبات میں دینا مشکل ہے۔ اس لئے کہ خواتین کی عالمی تحریک
گذشتہ دو دہائیوں میں جس مرحلے میں داخل ہو چکی ہے وہ نہ تو محض عدم مساوات
کے اظہار کا نام ہے نہ صرف کھوکھلے اور جذباتی نعروں سے عبارت ہے اور نہ ہی رقت انگیز
دردمندی جیسے ترحم آمیز مطالبے کے مترادف ہے۔ مغرب میں خواتین کی یہ تحریک پچھلے
چند برسوں میں جس نوع کی فکری اور فلسفیانہ بنیادیں فراہم کر چکی ہے۔ ان کا دائرۂ کار
تفریق جنس کی بنیاد پر قائم معاشرہ یا اس معاشرہ کے ادبی اظہار تک ہی محدود نہیں بلکہ
انسانیت اور سماجی علوم کے بیشتر شعبوں کا احاطہ کرتا ہے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار
نہیں کیا جاسکتا کہ انسانی تاریخ کے مختلف ادوار میں جنسی تفریق کی بنا پر جاری مظالم
اور استحصال کے بھرپور شعور و احساس کے بغیر FEMINISM کی معاصر تحریک کے لئے
مستحکم فلسفیانہ بنیادوں کا مہیا ہونا ممکن نہیں ہو سکتا تھا۔ اس لئے تیسری دنیا میں لکھے گئے
ادب میں FEMINISM کے خام مواد کی نشاندہی ایک ایسی کوشش ثابت ہو سکتی ہے جس
کی مدد سے عورتوں کی عالمی تحریک کو سمجھنے کے لئے نسبتاً وسیع پس منظر فراہم ہو سکے۔ اردو
شعر و ادب میں نسوانی مسائل کے ابتدائی نقوش اس صدی کے اوائل سے ہی تلاش کیے
جاسکتے ہیں۔ مگر ان مسائل نے تحریک کا رنگ و روپ "انگارے" کی اشاعت کے ساتھ
اختیار کیا۔ ترقی پسند تحریک کے طبقات مخالف رویّے کے باعث طبقۂ نسواں کے مسائل،
فکشن میں زیادہ واضح ہو کر سامنے آئے، مگر اس کے ساتھ ہی یہ بھی ہوا کہ طبقاتی کشمکش
اور معاشی آزادی کے تصور کی بالادستی نے آزادئ نسواں کی آواز کو بلند آہنگی سے محروم
کیے رکھا۔ یہ الگ بات تھی کہ خواتین کے مسائل، ان کی ثانوی حیثیت کا احساس، اور نصف
انسانی آبادی کو قائم بالذات تسلیم نہ کیے جانے کی بازگشت، بالخصوص خواتین کی تحریروں میں
کسی نہ کسی طرح اپنے اظہار کی راہیں استوار کرتی رہی۔ اس سلسلے میں بحیثیت مجموعی فکشن
کا رول زیادہ اہم اور نمایاں رہا ہے اور فکشن لکھنے والی خواتین میں قرۃ العین حیدر
نے اس مسئلے کو سب سے زیادہ شدت سے محسوس کیا اور زیادہ فن کاری کے ساتھ پیش
کرنے کی کوشش کی ہے۔ قرۃ العین حیدر کو ہر چند کہ محض FEMINISM کے دائرہ میں

محدود نہیں کیا جا سکتا مگر ان کے ناولوں اور افسانوں کے فکری اور فنی امتیازات میں اس امتیازی وصف کو بھی نظر انداز کرنا مشکل ہو گا کہ انہوں نے عورت کے مقدر، اس کی مجبوری اور اس کے استحصال کو ترجیحی طور پر اپنا موضوع بنایا ہے۔ وہ اکثر و بیشتر انسانی تقدیر کی ستم ظریفی اور زمانے کی مطلق العنان طاقت کے سامنے انسانی عزائم کی شکست وریخت کو بھی عورت کی مجبوری اور پسپائی کے حوالے سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتی ہیں۔ اس رویّے کو اگر ہم کسی شعوری کوشش کا نام نہ بھی دیں تب بھی اس رویّے کے نتیجے میں سامنے آنے والے اس خام مواد کی قدر و قیمت کو FEMINIST TREND کے نقطۂ نظر سے متعین کرنے کی کوشش ضرور کر سکتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے فکشن کے نسوانی کردار نہ تو مردانہ جور و ستم کے خلاف علم بغاوت بلند کرتے ہیں اور نہ اپنے ساتھ روا رکھے جانے والے مظالم کا رونا روتے ہیں پھر بھی اس نوع کے کرداروں کی فن کارانہ پیش کش نسوانی طرزِ احساس اور تانیثی صورتِ حال کو زیادہ موثر انداز میں قاری پر منکشف کر دیتی ہے۔ موضوع کی بلند آہنگی سے احتراز اور فنی اثر انگیزی کے وسیلے سے موضوع کی شدت کی ترسیل کا یہ انداز قرۃ العین کو جہاں FEMINISM تک محدود نہیں رکھتا وہیں اُن کے فکشن میں FEMINISM کے عناصر کی پیش کش کے بدلے ہوئے رویّے کی جستجو کا جواز بھی فراہم کرتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے بعض ناولوں میں از منۂ قدیم سے لے کر جدید عہد تک عورت کے مختلف روپ کو دیکھنے اور دکھانے کی کوشش تحریک نسواں کا وہ خام مواد ہے۔ جس کے شعور کے بغیر یہ تحریک جنسی تفریق اور استحصال کا تاریخی سیاق و سباق حاصل نہیں کر سکتی۔ "آگ کا دریا" میں چمپا کا کردار در حقیقت اسی تسلسل کو پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چمپا اُس ہندوستانی عورت کی نمائندگی کرتی ہے جو اگر قدیم زمانے میں ایودھیا کے راج گرو کی بیٹی چمپک کی شکل میں تاریخی حادثات کا شکار ہو کر اپنی ذہانت اور شدتِ احساس کے باوجود اپنی مرضی کے خلاف ایک بوڑھے برہمن کی بیوی بننے پر مجبور ہوتی ہے تو عہدِ وسطیٰ میں چمپاوتی بن کر مشرقِ وسطیٰ سے آنے والے ابوالمنصور کمال الدین سے محبت کرتی ہے۔ ابوالمنصور اپنی فاتحانہ مصروفیات میں اُسے بھول جاتا ہے۔ اور چمپاوتی اپنی ساری زندگی تنہائی اور انتظار کی نذر کر دیتی ہے۔ یہی چمپا "آگ کا دریا" میں کبھی جنسِ بازار بن کر لکھنؤ کے بالاخانہ میں اپنی پہچان کی متلاشی نظر آتی ہے اور کبھی جدید زمانے کی چمپا احمد کے روپ میں کامیابی کے سارے ظاہری وسائل

سے بہرہ ور ہونے کے باوجود اپنے آدرش عامر رضا سے اپنے دل کا حال تک نہیں بتا پاتی اور نتیجے کے طور پر دائمی تنہائی اُس کا مقدر ٹھہرتی ہے۔ عورتوں کی بے کسی، تنہائی مردوں کے بنائے ہوئے اصول وضوابط کی غلامی اور لامتناہی انتظار کی کیفیت قرۃ العین حیدر کے دوسرے ناولوں اور افسانوں میں بھی ملتی ہے۔ "آخرِ شب کے ہمسفر" میں دیپالی سرکار اس رویّے کے عملی اظہار کا نسبتاً زیادہ طاقت ور وسیلہ بنتی ہے۔ دیپالی اس ناول میں بظاہر مرکزی کردار ریحان الدین احمد کے معاون کردار یا ہیروئن کے طور پر سامنے آتی ہے۔ مگر دیپالی کے کردار کی فن کارانہ پیش کش، پختگی، تہہ داری اور ثابت قدمی کے پس منظر میں اسے "آخرِ شب کے ہمسفر" کا سب سے اہم کردار بنا دیتی ہے۔ اس ناول میں عورت کی شخصیت کا تقابلی پس منظر بھی موجود ہے اور ناول کے موضوع کی مناسبت سے حرکت وعمل، پیش قدمی، صلابت اور شخصیت کی پختگی کو سامنے لانے کا جواز بھی۔ اس طرح "آخرِ شب کے ہمسفر" کی دیپالی سرکار تحریکِ نسواں کی ایک ایسی نمائندہ بن کر ابھرتی ہے، جو مردوں کی مصالحت پسندانہ پسپائی کے لئے ایک تازیانۂ عبرت بھی ہے اور اپنے اصول اور آدرش کے لئے آخر آخر تک مخالف قوتوں سے نبرد آزمائی کی علامت بھی۔ اس ناول کے سارے مرد کردار بغاوت اور انقلاب کو مصالحت اور دنیاداری کی نذر کر دیتے ہیں، مگر عورتوں کے کردار ثابت قدمی کا مسلسل ثبوت دیتے رہتے ہیں، دیپالی سرکار ریحان الدین کو زندگی کی جنگ میں ہار کر سطحی عیش وعشرت اپنانے کی بنا پر حقارت کی نظر سے دیکھتی ہے۔ یاسمین مجید سمجھوتے پر خودکشی کو ترجیح دیتی ہے اور ناھرہ نجم السحر بغاوت کے نئے تازہ کار اور حوصلہ مند انقلابی تیور کے ساتھ ناول کے منظر نامے پر اُبھرتی ہے۔ اس ناول میں عورت نہ تو خود فراموشی کا شکار ہوتی ہے اور نہ کسی مرد کے استحصال کا۔ قرۃ العین حیدر کے دوسرے ناولوں کے برخلاف آخرِ شب کے ہمسفر کے نسوانی کردار صرف فعال اور متحرک ہی نہیں ہیں بلکہ اپنے مثبت رویّے اور اقدام پسندی کے باعث ثانوی یا ضمنی کرداروں کے بجائے مرکزی اور بنیادی کرداروں کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ نسوانی کرداروں کی پیش کش کا یہ انداز مغرب کی RADICAL FEMINIST MOVEMENT کے غالب رجحان کی عکاسی کرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے تناظر میں یہ بات اس لئے زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی ہے کہ اُن کے فکشن میں FEMINISM کے عناصر کی موجودگی عام طور پر ریڈیکل کے بجائے LIBERAL FEMINISM کے رسمی دائرے میں محدود

تصور کی جاتی رہی ہے مغرب میں LIBERAL FEMINISM سے RADICAL FEMINISM اور RADICAL سے لے کر POST-STRUCTURAL FEMINISM تک کا فاصلہ کن مراحل سے گزر کر طے کیا گیا ہے یہ ایک الگ بحث کا متقاضی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے بعض طویل افسانوں کے عنوانات واضح طور پر انسانی مسائل سے مصنفہ کی وابستگی کا اظہار کرتے ہیں۔ ان میں" اگلے جنم مو ہے بٹیا نہ کیجو" اور" سیتاہرن" جیسے عنوانات بہت اہمیت رکھتے ہیں کہ پہلے عنوان سے عورت ہونے کا احساس ہی عبرت ناک بن کر سامنے آتا ہے اور دوسرے عنوان کی مدد سے سیتا کے نام سے وابستہ تقدس کے لئے درپیش خطرات کو سیتا میرچندانی کی تنہائی اور جذباتی جلاوطنی کے احساس میں شریک ہو کر دیکھا جاسکتا ہے۔ مگر ان دونوں طویل افسانوں میں عورت کی تنہائی، بے بسی اور جذباتی جلاوطنی کے اسباب خاصے مختلف ہیں۔" اگلے جنم مو ہے بٹیا نہ کیجو" کی رشک قمر صحیح معنوں میں مردوں کے استحصال کے نتیجے میں امرتی سے رشکِ قمر اور رشکِ قمر سے ایک شاعرہ، مطربہ اور مغنیہ بنتی ہے۔ وہ کبھی فرہاد کبھی وِرما اور کبھی آفتاب آویز ہمدانی کے سایۂ عاطفت کی تمنا کرتی ہے اور کبھی یہی آغا ہمدانی اسے سایۂ عاطفت کی بجائے بے کسی اور لامتناہی انتظار کی کیفیت میں مبتلا کر کے خود لاپتہ ہو جاتا ہے۔ رشکِ قمر کے مقدر میں شب آویز ہمدانی کے لاوارث بچے لکھ دیے جاتے ہیں، مگر انجام کار کے طور پر اس کے بچے بھی مَردوں کی وحشت و بربریت کی نذر ہو جاتے ہیں۔ اس افسانے کے برخلاف سیتاہرن کی سیتا میرچندانی اپنی افتادِ طبع اور جذباتی سرشت کے ہاتھوں مجبور ہے۔ اس کا استحصال اس کو جنسِ بازار سمجھنے والے مرد نہیں کرتے بلکہ اپنی پسپائی کی ذمہ دار وہ خود ہے ظاہر ہے کہ سیتا میرچندانی کا کردار اپنی تمام فنی خوبیوں کے باوجود نسوانی تحریک کے نقطۂ نظر سے محض ایک منفی کردار بن کر رہ جاتا ہے۔ اس افسانے کا عنوان چونکہ اس کے مرکزی کردار سیتا میرچندانی کی کہانی کو رام کی سیتا کے اغوا کئے جانے کی اسطوری علامت کا تناظر فراہم کرتا ہے اس لئے بادی النظر میں یہ افسانہ عورت کے استحصال پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ جب کہ حقیقت اس سے قدرے مختلف ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارا معاشرہ قدیم ادوار سے ہی پدرانہ یا مردانہ معاشرہ رہا ہے اور اس حقیقت سے بھی انکار مشکل ہے کہ عورت کو دیکھنے سمجھنے اور اس کے مقام کے تعین کی ہماری تمام تر کوششیں جنسی تفریق کے شعوری یا غیر شعوری احساس کی زائیدہ ہیں۔ لیکن صرف اس تصور کی بنیاد پر فکشن کے بعض قائم بالذات نسائی کرداروں کی شخصی

اور جذباتی کمزوری کا ذمہ دار بھی مرد یا مردانہ معاشرہ کو قرار نہیں دیا جاسکتا۔ البتہ یہ بات اپنی جگہ نہ صرف اہم بلکہ غیر معمولی ہے کہ سیتا میرچندانی جیسی عورتوں کی کردارنگاری اردو فکشن کی تاریخ میں عورت کو مکمل خود مکتفی اور مرد کرداروں کے سہارے کے بغیر الگ شخصیت کی حیثیت سے متعارف کرانے کا عمل مردانہ بالادستی پر کاری ضرب کی حیثیت رکھتا ہے۔ اپنے معاشرے کی خواتین کرداروں کو فکشن کی دنیا میں ہی سہی مگر آزادانہ، بالادست یا مساوی حیثیت سے پیش کرنے کی انقلابی کوششیں FEMINIST MOVEMENT کی راہ میں حائل اُس سنگ گراں کو اپنی جگہ سے ہٹانے کے مترادف ہے جس سنگ گراں نے مشرقی خواتین کو پہاڑ کی دوسری جانب رونما ہونے والے غیر معمولی اقدامات تک سے بے خبر رکھا تھا۔ مردوں کے طرزِ فکر پر قائم معاشرتی نظام کے سیاق و سباق میں نسوانی کرداروں کو ضمنی یا ثانوی حیثیت سے متعارف کرانے کے روایتی انداز سے مختلف قرۃ العین حیدر کا یہ رویہ گو کہ تحریکِ نسواں کے عمل کی مبادیات سے بہت آگے کے مراحل کا پتہ نہیں دیتا۔ تاہم مشرق میں اس تحریک کے لئے عقبی زمین کی تیاری میں یہ رویہ بھی بنیادی اہمیت کا حامل قرار دیا جاسکتا ہے

مغربی دنیا نے مساوات کے مطالبے سے لے کر آزادیٔ نسواں کے نعروں تک کا جو سفر طے کیا تھا اس کی جڑیں مغربی ممالک کی جنسی تفریق کے بجائے عورتوں کو جنسِ بازار بنانے اور ان کو ہر سطح پر استحصال کا ہدف تصور کرنے میں پیوست تھیں۔ چنانچہ وہاں نہ تو آزادیٔ نسواں کے نعروں کو سنجیدگی سے لیا گیا اور نہ مساوات کے سطحی مطالبے کو بہت زیادہ قابلِ اعتنا گردانا گیا اور جب پچھلی دو دہائیوں میں نعروں اور مطالبوں نے اس مسئلے پر سنجیدہ غور و فکر کی شکل اختیار کر لی تو FEMINIST تحریک اب دیکھتے ہی دیکھتے علمی، سماجی، نفسیاتی اور ادبی سطح پر بحث و مباحثہ کا بہت اہم موضوع بن گئی ہے۔ یہ تحریک وہاں بھی اسی سماجی احتجاج کی شکل میں شروع ہوئی تھی۔ جس سماجی احتجاج کو تیسری دنیا میں ہنوز کوئی واضح سمت حاصل نہیں ہو سکی ہے۔ مغرب میں مشرق کے برخلاف عورتوں کی پسماندگی کو ان کا مقدر سمجھ کر خاموش بیٹھنے کے بجائے اس کے اسباب و عوامل کو سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ فرائڈ کے نظریۂ ترجیح، مارکس کے طبقاتی کشمکش کے تصور اور مغربی معاشرے میں رائج مردانہ طرزِ فکر پر تحریکِ نسواں کے علم برداروں نے سوالیہ نشانات قائم کیے اور نہایت مضبوط و مستحکم فکری اور فلسفیانہ بنیادوں پر FEMINISTIC تحریک کا خاکہ مرتب کیا گیا۔ یہی سبب ہے کہ حقائق کے

دوہرے معیار اور سفید سیاہ جیسی ثنویت پر مبنی تصورِ کائنات کو عام کرنے والے دانشوروں کو بھی اب جنسی تفریق کا معاون سمجھ کر مسترد کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔۔۔۔
RADICAL FEMINISTS میں کرسٹیوا (KRISTIEVA) اور سوزان سونتاگ (SUSALSANTAG) جیسی خواتین نے فرائڈ کے تصورات کی تعبیرِ نو کی مدد سے حقائق کے ابہام و تفہیم کا ایک نیا اور نسائی زاویہ نظر عام کرنا شروع کر دیا ہے۔

مشرق میں چونکہ تحریک نسواں نے ابھی تک مؤثر اور طاقتور اظہار کا کوئی نظام مرتب نہیں کیا، اس لئے یہاں کے ادب اور سماجی علوم میں پائے جانے والے ان عناصر کو ہی ہمیں اس سلسلے میں اہمیت دینا پڑے گی، جن عناصر کی موجودگی اس تحریک کا سرچشمہ بن سکتی ہے۔ اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ اردو فکشن میں عمومی طور پر تحریک نسواں کے جو عناصر ملتے ہیں وہ LIBERAL FEMINISM کے مروجہ انداز کو پیش کرتے ہیں۔ مگر اس رائج نقطۂ نظر کو پیش کرتے ہیں قرۃ العین حیدر نے اپنا یہ امتیاز ہمیشہ برقرار رکھا ہے کہ مسئلے کی فن کارانہ پیش کش تحریکی نعرہ بازی نہ بن جائے۔ اسی لئے قرۃ العین حیدر نے نسوانی کرداروں کی پیش کش میں موضوعاتی سطح پر عورتوں کے مسائل کی کھتونی کرنے کے بجائے اپنے فنی طریق کار سے ان مسائل کی شدت کو اُبھارنے کی کوشش کی ہے۔ اس فنی طریق کار کی نمائندگی جس طرح سیتا میرچندانی کے کردار سے ہوتی ہے، الم و بیش اسی انداز میں "اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو" کی جمیلن اپنی انفرادیت اور فلسفیانہ طرزِ فکر کے گہرے نقوش چھوڑ جاتی ہے۔ جمیلن رشک قمر کی بہن ہے۔ مگر وہ استحصال کا شکار ہونے کے بجائے عورت کی حیثیت مرد کے تاجرانہ رویّے اور استحصال کے نتائج کا تجزیہ کرتی ہے اور ذہنی و فکری سطح پر زندگی گزارنے کو ہر طرح کے عیش و آرام پر مقدم جانتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ناولوں اور افسانوں میں آزاد اور خود مختار کرداروں کی حیثیت سے اپنی شناخت کرانے والی خواتین دیپالی سرکار، ناصرہ نجم السحر، سیتا میرچندانی، جمیلن اور ثریا حسین جہاں اپنے قائم بالذات ہونے کے باعث مردوں کی مرکزیت کے خلاف ایک چیلنج بن کر ابھرتی ہیں، وہیں ایسے کرداروں کی بھی کمی نہیں، جن کے وسیلے سے FEMINISM کی اس زیریں لہر کو محسوس کیا جاسکتا ہے جس کے احساس و ادراک کے بغیر جنسی بنیاد پر قائم معاشرتی عدمِ توازن کی آگہی حاصل نہیں کی جاسکتی۔ "کہیں نظارہ درمیان ہے"، کی پھر و جادستور کی آنکھیں

خون گشتہ آرزوؤں کی داستان سناتی ہیں۔ کہیں "کارمن" کی کارمن اپنے محبوب کو خدا سمجھنے پر مجبور ہے۔ کہیں ہاؤسنگ سوسائٹی کی منظور النساء اپنے گھر میں اپنے گھر نظر آتی ہے۔ اور کہیں سلمیٰ مرزا کی معصومیت مجبوری اور مفلسی کے ہاتھوں نیلام ہونے کی سرحد تک آپہنچی ہے۔ عورت کے یہ مختلف روپ اس کے استحصال کی عبرت انگیز صورتِ حال، وقت اور زمانے کے سیاق و سباق میں عورت کی پامالی کی داستان اور مردوں کے بنائے ہوئے معاشرتی نظام میں عورت کی بے حیثیتی دراصل تحریک نسواں کا وہ خام مواد ہے جس کو قرۃ العین حیدر اپنے فن کارانہ ضبط و اعتدال کے ساتھ نت نئے زاویۂ نظر کے ساتھ پیش کرتی رہی ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے فکشن میں تحریک نسواں کے یہ عناصر بلاشبہ تحریکِ نسواں کے ابتدائی مراحل کی نشاندہی کرتے ہیں مگر اسے کیا کیجئے کہ پورے مشرق میں تحریکِ نسواں ہنوز اس سے آگے کی منزلوں کا پتہ نہیں دیتی۔ کشور ناہید اور اُن جیسی معدودے چند تیسری دنیا کی دانشور خواتین تحریک نسواں کو جن منزلوں سے آشنا کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہیں، انہیں ہم استثنائی کوششوں کا نام دے سکتے ہیں۔ کشور ناہید اپنی کتاب "عورت، خواب اور خاک کے درمیان" میں کہتی ہیں:

> ——— اگر ابتدا سے آفرینش سے مرد عورت اکٹھے کام کرتے آئے تھے تو عورت کو گھر کا پابند اور مرد کو تمام دنیا پکڑا دینے کا فریضہ سونپنے کا منصوبہ کیسے بنا اور بنتا چلا گیا۔ نصف صدی سے اوپر ہونے کے باوجود عورت کے فعال ہونے سے سماجی، اقتصادی، نفسیاتی اور معاشرتی سطح پر تبدیلیوں کے جائزے کے بجائے ابھی تک یہی بحثیں اخباروں، رسالوں اور ہفت روزوں میں افزوں ہیں کہ عورت باہر کا کام کرے یا نہ کرے ———

صاف پتہ چلتا ہے کہ کشور ناہید تحریکِ نسواں کو ایک طرف مغرب کی موجودہ FEMINIST MOVEMENT کے ہمہ گیر تناظر میں دیکھنا چاہتی ہیں تو دوسری طرف مشرقی عورت کے تناظر میں یہاں کے مستحکم مردانہ تسلط کو اپنے پیروں کی ایسی زنجیر ماننے پر مجبور

دکھائی دیتی ہیں، جس کی پیچ در پیچ کڑیوں سے نجات حاصل کرنا کئی طرح کے سماجی مسائل پیدا کرتا ہے۔ اس لئے LIBERAL FEMINISM کے مشرقی رویئے اور RADICAL FEMINISM کے مغربی اقدامات کے محرکات و عوامل کو سمجھنے کے لئے دونوں اندازِ نظر کے معاشرتی اور تہذیبی پس منظر کو بھی اپنے سامنے رکھنا ہوگا۔ قرۃ العین حیدر کے فکشن میں تحریک نسواں کے جو عناصر ملتے ہیں انہیں اکثر مشرقی اقدار کے حوالے کے بغیر محض عورتوں کی کامیاب کردار نگاری کا نام دیا جاتا رہا ہے۔ جب کہ اس قسم کی کردار نگاری جنسی تفریق کی بنیاد پر مدتوں سے نظر انداز کی جانے والی صنفِ نسواں کی پسماندگی کے گہرے شعور کا نتیجہ رہی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں اور افسانوں میں نسوانی مسائل کا اظہار چونکہ ایک خاص فنی نظم و ضبط کے ساتھ ہوا ہے اس لئے اسے خواتین کی کسی منظم تحریک کا نام بلاشبہ نہیں دیا جا سکتا تاہم FEMINISM کے خام مواد کی حیثیت سے خواتین کے نفسیاتی جذباتی اور سماجی مسائل کے اس فنی اظہار کی اہمیت کو نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ اپنے نئے ناول "گردشِ رنگِ چمن" میں مادرانہ پس منظر کی ماری ہوئی ایک خاتون کی زبان سے جنسی تفریق پر مبنی استحصال کا حال ان الفاظ میں نہ بیان کراتیں:

———— کامل مساوات کی دعوے دار نئی عورت کا رومینٹ جب غائب ہو جاتا ہے تو عموماً خانہ داری کے بل وہی چکاتی ہیں اولاد بھی اسی کے ذمے ملکہ ارمنی کو انگریز نے دھوکا دیا۔ ان کی بیٹی گوہر کو ہندوستانی اور نواب جانی کو بلجین نے ان تینوں میں اور باعزت جدید ترین مغربی عورت کی سچویشن میں مجھے تو کوئی خاص فرق معلوم نہیں ہوتا۔ اخلاقیات کے محض پیمانے بدل گئے ہیں ————

اور جہاں تک اخلاقیات کے پیمانے بدلنے کا سوال ہے تو اس کی ساری ذمہ داری مغربی FEMINIST MOVEMENT کی علمبردار خواتین کے مطابق اس معاشرتی نظامِ اقدار پر عائد ہوتی ہے جو ہمیشہ سے مردوں کے ہاتھوں تشکیل پاتا رہا ہے، اس لئے شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ مشرق و مغرب میں نسائی صورت حال کی یہ بصیرت قرۃ العین حیدر کے فکشن میں بالواسطہ طور پر ہی سہی مگر FEMINISM کی نئی حیثیت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔

نیلم فرزانہ

قرۃ العین حیدر

فنی اظہار کی نوعیتیں

قرۃ العین حیدر اردو کی واحد ناول نگار ہیں جن کے فکر و فن کے مختلف پہلوؤں پر بیک وقت مختلف اور متضاد خیالات کا اظہار کیا جاتا رہا ہے اور مخالفت اور موافقت کے شدید ردعمل سامنے آئے ہیں۔ ردعمل کی یہ شدت بجائے خود ان ناولوں کی اہمیت کا ثبوت ہے۔ مزید یہ کہ عصر حاضر کے ناول نگاروں کی بڑی تعداد قرۃ العین حیدر کے فکر و فن سے متاثر نظر آتی ہے۔ جس کا اظہار "آگ کا دریا" کی اشاعت کے بعد منظر عام پر آنے والے ان ناولوں کی ایک طویل فہرست سے ہوتا ہے، جن پر قرۃ العین حیدر کے انداز فکر اور بالخصوص اسلوب کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ اس ضمن میں "اداس نسلیں" (عبداللہ حسین) "تلاش بہاراں" "چہرہ بہ چہرہ روبرو" (جمیلہ ہاشمی) "نے چراغے نے گلے" (نثار عزیز بٹ) "اس شمع کے آخری پروانے" "گھر میرا راستے غم کے" (رشیدہ رضویہ) وغیرہ کے نام خاص طور سے سامنے آتے ہیں۔ یہ فن کار قرۃ العین حیدر کے اتباع میں کس حد تک کامیاب رہے ہیں یہ ایک الگ موضوع ہے۔ فی الوقت دیکھنا یہ ہے کہ وہ کون سے فنی لوازم ہیں جنھوں نے قرۃ العین حیدر کے ناولوں کو ادبی وقار، کشش اور انفرادیت عطا کی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے تخلیقی سفر میں "آگ کا دریا" کو بنیادی اہمیت خاص ہے۔ یہ ناول ایک وسیع کینوس پر لکھا گیا ہے جس میں فن کار کے نقطۂ نظر اور فنی طریقۂ کار

کی مختلف جہتیں ملتی ہیں۔ بلکہ یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ "آگ کا دریا" مصنفہ کے فکر و فن کی بالیدگی کا معتبر نمونہ ہے۔ اس ناول کے حوالے سے ان کے فکر و فن کی تفہیم بہتر طور پر ہو سکتی ہے۔

"آگ کا دریا" کے پینتیسویں باب میں کمال جو ناول کے آخری حصے یعنی جدید عہد کا ایک اہم کردار بھی ہے کہانی سناتے ہوئے کہانی کے فن کے تعلق سے ان الفاظ میں اپنی کشمکش کا اظہار کرتا ہے۔

——— اب میں من میں ایک بات سوچ رہا ہوں۔ وہ بات یہ ہے کہ جس طرح جس تفصیل اور وضاحت سے میں اس زمانے کی کہانی دہرانا چاہتا ہوں اس میں کامیاب نہ ہو سکوں گا۔ بہت سی چھوٹی چھوٹی باتیں ہیں۔ بادشاہ باغ کا شاہی کے وقت کا پھاٹک جس میں یونیورسٹی پوسٹ آفس تھا۔ پھولوں کے تختے، سڑک پر سے گزرنے والی کمہارنیں، وہ بڑھیا جو سرخ لہنگا پہنے دوپہر کو سڑک پر املیاں چنا کرتی تھی اور جو ایک روز ٹرین کے نیچے آ کر مر گئی۔

——— ان سب چیزوں کی میرے لئے بے اندازہ اہمیت ہے۔ تم کو یہ تفصیلات بے معنی اور شاید مضحکہ خیز بھی معلوم ہوں گی جب ہی تو کہانی سنانا کوئی آسان کام نہیں۔ پلاٹ کا توازن، مکالمات کی برجستگی، غیر ضروری جزئیات سے احتراز یہی سب تو فن افسانہ نگاری کی تکنیک کہلاتا ہے اور کیا تکنیک میں کوئی حاتم ہی گھوڑے لگے ہوتے ہیں۔

——— میں چاہتا ہوں کہ کوئی ایسا طریقہ کار ہو کہ جس سے اس فضا اس ماحول اور اس وقت کا سارا تاثر، ساری خواب آگیں کیفیت دوبارہ لوٹ آئے۔ کسی طرح تمہارے ذہن میں منتقل ہو جائے۔ یہ کمیونکیشن کہلاتا ہے اور بڑی مشکل چیز ہے۔ میں آرٹسٹ نہیں ہوں کمیونی کیٹ نہیں کر سکتا۔

کمال کے اظہار عجز سے قطع نظر یہاں مصنفہ کے فنی تصورات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اس اقتباس کا آخری پیراگراف سب سے اہم ہے۔ جس کی رو سے مصنفہ کے نزدیک کہانی کار کا بنیادی مقصد "کمیونیکیشن" یعنی ترسیل ہے اور ترسیل کا تعلق ناول کی تکنیک سے ہے جس میں پلاٹ کی تنظیم اور زبان کے مخصوص طریقۂ استعمال کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ سب سے پہلے پلاٹ کا مسئلہ لیجئے۔

"آگ کا دریا" اپنے وسیع کینوس کے سبب مصنفہ کے دوسرے ناولوں سے مختلف اور منفرد ناول ہے لیکن پلاٹ کی تنظیم کا بنیادی طریقۂ کار بعض جزیاتی اختلافات سے قطع نظر تقریباً سارے ناولوں میں ایک ہے۔ "آگ کا دریا" میں تین ایسے عہد ہیں جن کا تعلق ہندوستان کی ماضی کی تاریخ سے ہے۔ ان تینوں عہد کی تخلیق تو ایک ایسے پیٹرن میں ہوتی ہے جسے ہم آسانی کے لئے "پریوں کی کہانی کا پیٹرن" کہہ سکتے ہیں۔ لیکن صرف اس حد تک کہ ایک خوابناک فضا میں ناول کے تاریخی کردار سانس لیتے ہیں اور اپنی آرزوؤں اور تمناؤں کی شکست کا تجربہ کرتے ہیں ورنہ یہ پیٹرن بنیادی طور پر حقیقی زندگی کے تجربے سے برآمد ہوتا ہے جسے ہم برت نہیں سکتے تو کم از کم محسوس ضرور کر سکتے ہیں یہ پیٹرن" آگ کا دریا" کے آخری حصے میں بھی برقرار رکھا گیا ہے۔ اس کے علاوہ "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل" میں بھی ملتا ہے ان ناولوں میں پیش کئے گئے تجربات کا زمانہ ۱۹۴۰ء کے آس پاس شروع ہو کر آزادی کے چند سالوں بعد تک برقرار رہتا ہے۔ اس لئے یہ یا تو ہمارا عہد ہے یا ہمارے عہد سے قریب ہے۔ ایک قاری کی حیثیت سے ہم اس عہد کا ادراک بآسانی کر سکتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے سارے ناولوں میں تاریخی فضا ملتی ہے۔ تو کیا ان ناولوں کی کشش اس تاریخی واقعیت سے وابستہ ہے جسے مصنفہ پیش کرتی ہیں یا اس زاویۂ نظر میں پوشیدہ ہے جسے وہ اپنے کرداروں کے ذریعے یا از خود مختلف سماجی اور تاریخی رویوں سے اخذ کرتی ہیں۔ یا اس کی کشش کہیں اور ہے؟ ناول تاریخ کا بیان نہیں ہوتا اور نہ زاویۂ نظر کی صداقت ثابت کرنا فن کار کی ذمہ داری ہے۔ دراصل فکشن کا تعلق التباس ILLUSION سے ہے اور التباس پیدا کرنے کے لئے فن کار واقعات کی ترتیب اس انداز سے کرتا ہے کہ ناول کے سارے اجزا مل کر ایک وحدت بناتے ہیں۔ ایسی وحدت جس میں بظاہر مختلف النوع اجزا مرئی یا غیر مرئی رشتوں میں منسلک اور

پیوست ہوتے ہیں جسے ہم "مواد کی تخیلی تشکیل" (IMAGINATIVE TRANSFORMATION OF THE MATTERIAL) کا نام دے سکتے ہیں۔ اس لئے قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں مسئلہ یہ نہیں ہے کہ قرۃ العین حیدر نے تاریخی واقعیت کا التزام رکھا ہے یا تاریخ کو توڑ مروڑ کر پیش کیا ہے بلکہ اصل مسئلہ یہ ہے کہ کیا وہ تاریخی واقعات اور ان کے اثرات کو فنکارانہ طور پر تشکیل دینے میں کامیاب ہو سکی ہیں یا نہیں؟ اس باب میں دو رائے نہیں ہو سکتی کہ قرۃ العین حیدر کی اصل کامیابی اس بات میں ہے کہ وہ تاریخ، ماحول یا حقیقی مشاہدے کو اس طرح پیش کرتی ہیں کہ تاریخ کی واقعیت بھی برقرار رہتی ہے اور پیرایہ بیان فکشن کا تاثر بھی قائم رکھتا ہے اور جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا فکشن کا تعلق اس التباس سے ہے جس کے ذریعے فن کار مختلف اجزاء کو "وحدت" عطا کرتا ہے۔ مثال کے لئے ہم "آگ کا دریا" کی تکنیک لیتے ہیں۔

"آگ کا دریا" کے بنیادی طور پر چار حصے ہیں جو ہندوستان کی تاریخ کے چار عہد کو پیش کرتے ہیں اور ہر عہد بجائے خود ایک مستقل وحدت کی شکل میں آتا ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے یہ ایک پیچیدہ ناول بن جاتا ہے اس لئے کہ ایسی صورت میں فنکار کا سب سے پہلا کام یہ ہوگا کہ وہ ان چاروں وحدتوں میں ایک ایسا رشتہ تلاش کرے جو ان سب کو ایک دوسرے سے منسلک کرے۔ دوسرے یہ کہ ان علاحدہ وحدتوں کے سارے اجزاء بھی ایک دوسرے سے منسلک ہوں۔ قرۃ العین حیدر نے اس پیچیدہ تکنیکی مسئلے کو انتہائی خوبصورتی کے ساتھ حل کیا ہے۔ جس کا تعلق وقت کے اس تصور سے ہے جو ناول "آگ کا دریا" کے آغاز میں ایلیٹ کے چند مصرعوں میں اُجاگر ہوا ہے:

—— لوگ بدل جاتے ہیں۔ مسکراتے بھی ہیں مگر کرب موجود رہتا ہے ——

—— لاشوں اور خس و خاشاک کو اپنی موجوں میں بہاتے ہوئے دریا کی مانند، وقت ہوتا ہے کہ جس سے قائم بھی رکھتا ہے .... (ص ۲۹)

جسے قرۃ العین حیدر "آگ کا دریا" میں ایک جگہ ان الفاظ میں ادا کرتی ہیں:

—— کون کہتا ہے کہ سامی مذہب کا نظریۂ کائنات غلط ہے۔

صراط مستقیم صرف ایک ہے سیدھی اور تنگ۔ ایک پیس اٹش ہے ایک موت کی طرف جانے والی جس کے بعد کوئی واپسی نہیں۔ اس لیئے بے چاری لڑکیو تم جو پھولوں کے کنج میں گربہ ناچ رہی ہو، چاہے تم کسی خدا کی عبادت کرتی ہو۔۔۔۔۔۔ یاد رکھو کہ جب تم چاندنی کی اس دنیا سے باہر چلی جاؤ گی تو پھر کبھی لوٹ کر نہ آؤ گی۔ دوسرے تمہاری جگہ لے لیں گے۔ ان سب جگہوں پر وہی سب ہوگا جو تمہارے وقت میں ہوتا تھا لیکن دنیا بدل چکی ہوگی دنیا لحظہ بہ لحظہ بدلتی رہتی ہے۔۔۔۔۔۔ یہ سارے جشن، یہ ساری تقریبات، رسوم تہوار، کارنیول، موریس ڈانسنگ کے مقابلے اسپورٹس کے ہنگامے یہ سب تم سے پہلے ہو چکا ہے اور تمہارے بعد بھی ہوتا رہے گا ـــــــــ

ـــــــ یہ کیمپس اس کارگر شیشہ گری کا جسے دنیا کہتے ہیں ایک بہت چھوٹا سا ماڈل ہے ـــــــــ

اس ناول میں قرۃ العین حیدر کا بنیادی مسئلہ بھی یہی ہے کہ معاشرہ بدلتا ہے، قدریں بدلتی رہتی ہیں لیکن جو چیز مستقل ہے وہ کرب کا لمحہ ہے جو اس وقت پیدا ہوتا ہے کہ جب فرد کے داخلی جذبات و احساسات، ذہنی تصورات اور معاشرتی قدروں یا باہمی رشتوں کے درمیان تصادم ہوتا ہے۔ یہ تصادم جو فرد کے اپنے اندرون میں جنم لیتا ہے اور آہستہ آہستہ اسے موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے یا ایک ایسی طاقت کے سامنے جھکنے پہ مجبور کر دیتا ہے جس پر اس فرد کی دسترس نہیں ہوتی۔ جسے وقت یا تاریخی جبر کا نام دیا جاتا ہے۔ ناول کے پہلے حصے میں گوتم نیلمبر کی ذہنی اور جذباتی کشمکش اور انجام، دوسرے حصے میں کمال، تیسرے حصے میں چمپا بائی اور چوتھے میں چمپا احمد کا انجام دراصل کرب کا تسلسل ہے جو دائمی ہے۔

"یہ سب تم سے پہلے بھی ہو چکا ہے اور تمہارے بعد بھی ہوتا رہے گا" قرۃ العین حیدر نے اس جبریت کے تسلسل کو ہندوستان کی تاریخ کے چار عہد میں پیش کیا ہے اور اس طرح ناول کے بظاہر چار مختلف اجزا میں وحدت تلاش کی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے نزدیک معاشرہ اور فرد کے مابین تصادم اور کشمکش ازلی ہے۔

اس ناگزیر تصادم سے وہ اس نتیجے پر پہنچی ہیں کہ تاریخ اور وقت کی ان دیکھی قوت کے آگے انسان مجبور ہے۔ وہ تاریخ جسے انسان خود بناتا ہے تاکہ دوسرے انسانوں کو اپنی طاقت کے زیرِ نگیں کر سکے۔ یہ خارجی طاقت جو مختلف تاریخی واقعات کی شکل میں نمودار ہوتی ہے لمحہ بھر میں انسانوں کی قسمت کا فیصلہ کر دیتی ہے۔ ان انسانوں کی قسمت کا بھی جو معاشرے کے جارحانہ اور غیر انسانی رویوں سے خود کو بچائے رکھنا چاہتے ہیں یا بچا نہیں پاتے تو کم از کم ان غیر انسانی رویوں کو بُرا ضرور مانتے ہیں۔ تاریخ کی یہ جبریت افراد کی زندگی میں جذباتی اور ذہنی شکست وریخت کی صورت میں سامنے آتی ہے۔

زندگی اور کائنات کا یہ آفاقی تصور ان کے سارے ناولوں میں شروع سے آخر تک جاری و ساری ہے۔ یہی تصور ان کے ناولوں کے اجزا کو ایک دوسرے سے ملاتا اور وحدت عطا کرتا ہے زاویۂ نظر کی اس مخصوص صفت نے فنکار کے فنکارانہ رویے کو بھی متاثر کیا ہے لہٰذا قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں کسی ــــــ ایسی کہانی کی جسے ہم لفظوں میں بہ ترتیب بیان کر سکیں یا جو ابتدا عروج اور انجام سے عبارت ہو تلاش بے سود ہے۔ ان ناولوں میں اگر ہم کہانی کے عنوان سے کچھ پانے کی کوشش کریں تو ہمارے ہاتھ کرداروں کے ذہن کے چند تصورات آتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کا موضوع ذہن کی دنیا ہے اور ذہن کی کائنات کو منطقی ترتیب سے پیش نہیں کیا جا سکتا۔ لہٰذا ان کے یہاں روایتی پلاٹ نہیں ملتا جس میں اسباب و علل کی منطقی ترتیب کے ساتھ کسی فرد یا افراد کی زندگی کے واقعات پیش آئے ہوں۔ قرۃ العین حیدر پلاٹ کی ترتیب میں اسٹیج کے آرٹ سے متاثر نظر آتی ہیں۔ جس طرح اسٹیج پر یکے بعد دیگرے مناظر بدلتے رہتے ہیں اور اس طرح پورا ڈرامہ وجود میں آتا ہے۔ ان کے ناولوں میں بھی مختلف باب میں مختلف مناظر پیش کئے جاتے ہیں مناظر تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ کبھی کبھی یہ تبدیلی انتہائی تیزی کے ساتھ رونما ہوتی ہے۔ بالخصوص اس وقت جب وہ مجموعی تہذیبی یا معاشرتی صورت حال کو پیش کر رہی ہوتی ہیں۔ لیکن جب وہ تہذیبی صورت حال یا ماحول کے بجائے کرداروں کی باہمی بات چیت اور ان کے ذہنی اور جذباتی رجحانات کو پیش کرتی ہیں اس وقت ایک ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے اور یہی مرحلہ قاری کے لئے سب سے زیادہ اہم ہوتا ہے کہ اس وقت وہ امید کرتا ہے کہ اس صورتحال کے نتیجے میں کرداروں کی ذہنی کائنات میں تبدیلی عموماً اتفاقی ہوتی ہے جس کا محرک کوئی

تاریخی حادثہ ہوتا ہے جس پر خود کردار کا کچھ بس نہیں ہوتا۔ اس طرح سارے کردار تاریخ کی جبریت کے اسیر ہو جاتے ہیں۔ "آگ کا دریا" کے پہلے حصے میں گوتم اور چمپک ایک دوسرے سے قربت محسوس کرتے ہوئے بھی اس لئے نہیں مل سکتے کہ جنگ کے نتیجے میں چمپک قید کر لی جاتی ہے اور اس کی شادی پاٹلی پتر میں نسبتاً عمر رسیدہ سرکاری عہدہ دار سے کر دی جاتی ہے۔ دوسرے حصے میں کمال کو شاہ حسین شرقی کے ساتھ مختلف جگہوں کی خاک چھاننی پڑتی ہے اور پھر وقت کے ہاتھوں اس کی تقدیر کا فیصلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ بنگال کے ایک گاؤں میں مستقل سکونت اختیار کر کے گمنامی کی زندگی گزار دیتا ہے۔ ناول کے آخری حصے میں یہی گمنامی چمپا احمد کا بھی مقدر بنتی ہے۔ ہم رکی تقسیم کے نتیجے میں اس عہد کے سارے کردار ذہنی و جذباتی انتشار سے دوچار ہوتے ہیں۔ "میرے بھی صنم خانے" کی رخشندہ اور "سفینۂ غم دل" کے کئی کردار اس نوع کے ہیں ——— "آخر شب کے ہمسفر" کی دیپالی بھی جلاوطنی اور گمنامی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہوتی ہے۔

ابتدائی تین ناولوں میں پلاٹ کی نوعیت تقریباً ایک سی ہے۔ مناظر کی کثرت ہے گو سارے مناظر اپنی جگہ اہم ہیں کہ ان سے ہم پورے عہد کو یا اس مخصوص کلچر کو سمجھنے میں کامیاب ہوتے ہیں جس میں وہ کردار سانس لیتے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ ان ناولوں میں ایسے ڈرامائی لمحے کم ہیں جو سسپنس پیدا کریں اور قاری آئندہ رونما ہونے والے واقعات کو جاننے کے لئے بے تاب ہو۔ اس کے برخلاف "آخر شب کے ہمسفر" میں ایسے متعدد ڈرامائی لمحے آتے ہیں جو قاری کو کرداروں کے مستقبل کے بارے میں مفروضات قائم کرنے پر مجبور کرتے ہیں۔ دیپالی سرکار اور ریحان الدین احمد کے باہمی رشتوں میں، اوما رائے اور یاسمین مجید کی زندگی میں ایسے ڈرامائی لمحے وجود رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں ایک کہانی بنتی نظر آتی ہے جسے ہم سنا سکتے ہیں۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ قرۃ العین حیدر کے پلاٹ اپنی تشکیل کے اعتبار سے غیر روایتی ہوتے ہیں۔ ابتدا، وسط، انجام پلاٹ کی روایتی ترتیب کے مجرد نام ہیں۔ گرچہ اس طرح کا زمانی تسلسل ہلکی سطح پر قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں بھی ملتا ہے لیکن چونکہ ان کے کردار عمل ACTION سے زیادہ ذہنی تصورات اور محسوسات سے علاقہ رکھتے ہیں اس لئے وہ بہ یک وقت تینوں زمانوں میں سفر کرتے ہیں یعنی کرداروں کے شعور میں آکر تینوں

زمانے ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے میں مدغم اور گڈمڈ ہو جاتے ہیں۔ کرداروں کی اس ذہنی زندگی کو پیش کرنے کے لئے وہ شعور کی رو سے کام لیتی ہیں۔

"شعور کی رو" کی بحث قرۃ العین حیدر کے سلسلے میں کلیشے CLICHE بن چکی ہے اور بیک وقت مختلف دانشوروں کے متضاد خیالات سامنے آتے رہے ہیں۔ ایک طرف یہ کہا جاتا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے پہلی بار اردو ناول میں کرداروں کی ذہنی داخلی زندگی کو موضوع بنایا اور اس کی پیش کش کے لئے شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال کیا تو دوسری طرف یہ بھی کہا گیا کہ قرۃ العین حیدر کرداروں کی داخلی زندگی INNER LIFE کو پیش نہیں کرتیں اور نہ ہی انہوں نے شعور کی رو کی تکنیک استعمال کی ہے۔

اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

> ـــــ ان کی جس جدت نے پڑھنے والوں کو چونکایا وہ تکنیک کا ایک تجربہ تھا جس پر مغربی ادب کے مطالعے کا اثر تھا اسے بالعموم شعور کے بہاؤ کی تکنیک کے نام سے پکارا گیا......۔ اس تکنیک کے ذریعے وقت کی لہروں اور یادوں کی لہروں کے درمیان ہم آہنگی پیدا کی جاسکتی ہے۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ ناول اور افسانے کا عمل زندگی سے نامیاتی طور پر منسلک معلوم ہونے لگتا ہے اور اردو میں اسے متعارف کرانے کا کام قرۃ العین حیدر نے انجام دیا

ان تمام مباحث سے بجائے اس کے کہ ہمیں قرۃ العین حیدر کے فن کی تفہیم میں مدد ملے اس پورے مسئلے کو معمہ بنا دیا گیا ہے۔ جہاں تک شعور کی رو کی تکنیک کا سوال ہے اس مسئلے کو ہمیں فن پارے کی عظمت یا کامیابی کا معیار نہیں بنانا چاہئے کیوں کہ فن پارے میں اس تکنیک کا وجود یا فقدان عظمت کی ضمانت نہیں، اور شاید کوئی ناول نگار کسی تکنیک کو سامنے رکھ کر لکھنے کی کوشش کبھی نہیں کرتا۔ اس کا موضوع ہی اس کی تکنیک کا تعین کرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال ہوا ہے یا نہیں اس امر کی نشاندہی سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شعور کی رو کی چند بنیادی خصوصیتوں کو سمجھ لیا جائے۔

مغرب میں پروست، جیمس جوائس اور ورجینیا وولف نے انسانی ذہن کو اپنے ناولوں

کا موضوع بنا یا کر زندگی کی جدید تحقیق نے یہ ثابت کر دیا کہ انسان کی اصل اور حقیقی زندگی اس کا شعور یا اس کے ذہن کی دنیا ہے اور انسان کے خارجی اعمال بھی اس کے ذہنی افکار کے ہی تابع ہوتے ہیں۔ اگر جدید ناولوں میں کردار کے عمل کو دکھایا بھی جاتا ہے تو اس کے ذہنی افکار کا ہی اشارہ ہوتا ہے اس لئے جب ناولوں میں حقیقی زندگی کی پیش کش کا سوال ہوا تو اس کے لیے ناول نگاری کا پرانا طریقہ کار بیکار ثابت ہوا لہذا داخلی زندگی کی پیشکش کے لئے کسی نئے طریقہ کار یا نئی تکنیک کا وجود میں آنا ضروری ہوا۔ اس طرح جدید ناولوں میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال ہونے لگا۔

شعور کی رو کی تکنیک کی پہلی خصوصیت یہ ہے کہ یہ انسان کی باطنی شخصیت کو پیش کرنے کا بہترین وسیلہ ہے۔ اس کے ذریعے فن کار کردار کے ذہن میں داخل ہو کر اس کے ذہنی افکار و احساسات کو پیش کرتا ہے۔ لہٰذا ایسی صورت میں فنکار واحساسات کو پیش کرتا ہے۔ لہٰذا ایسی صورت میں فن کار کا کام یہ نہیں رہا کہ وہ زندگی کی ایسی تصویر پیش کرے جو انجام سے عبارت ہو بلکہ اب ناول نگار کردار کے ذہن میں ابھرنے والے خیالات، محسوسات اور لمحہ بہ لمحہ اس کے ذہن میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو پیش کرتا ہے یعنی وہ زندگی جو ہم جی رہے ہیں اور جس کے انجام سے بے خبر ہیں۔ لہذا ناول نگار قاری کو زندگی کے کسی انجام سے باخبر نہیں کرتا بلکہ کرداروں کے ذہن میں داخل ہو کر ان کے ذہنی محسوسات کا مشاہدہ کرتا ہے اور انہیں اسی طرح قاری کے سامنے پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ قاری خود کرداروں کے افکار کو سمجھ کر ان کرداروں کی شخصیت اور صورت حال کو سمجھتا اور نتیجہ نکالتا ہے۔

اس تکنیک کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس نے رائج تصور کے برخلاف وقت کا نیا تصور پیش کیا ہے۔ چونکہ انسان کے ذہنی افکار کی ترتیب خارجی عوامل کی ترتیب سے مختلف ہوتی ہے کیونکہ خارجی عوامل ماضی، حال اور مستقبل میں بالترتیب ظاہر ہوتے ہیں جبکہ انسان کی ذہنی کائنات اس منطقی اصول سے مبرّا ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید ناولوں میں وقت کا ایک مخصوص تصور سامنے آیا جس کی رو سے وقت خطوط وحدانی پر سفر کرنے کے بجائے اس کا سفر دائروی ہو گیا ہے جسے تاریخ کا مابعد الطبیعاتی سفر بھی کہہ سکتے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ وقت جو گزر چکا ختم نہیں ہوا بلکہ

وہ حال میں بھی زندہ ہے اور مستقبل پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ لہذا شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے ناول نگار ماضی، حال اور مستقبل پر بیک وقت گرفت رکھ سکتا ہے اور کردار بغیر کسی رکاوٹ کے حال سے ماضی و مستقبل پر سفر کر سکتے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ شعور کی رو والے ناولوں میں بے ترتیبی اور بے ضابطگی راہ پاتی ہے۔ گرچہ ناول نگار کرداروں کی ذہنی دنیا کو پیش کرتے ہوئے اس کو من وعن پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن یہاں بھی اسے انتخاب کے عمل سے گزرنا پڑتا ہے کیونکہ فن کار انہیں افکار و محسوسات کو منتخب کرتا ہے جو اس کے مقصد کے لئے کار آمد ہوں۔ لہذا ان بے ربط افکار میں بھی ایک اندرونی ربط پوشیدہ ہوتا ہے جو ناول کو ایک کلی ہیئت و معنی عطا کرتا ہے کہ ناول بہر حال ایک فن پارہ ہے۔

جہاں تک قرۃ العین حیدر کے ناولوں کا سوال ہے ان کا کوئی بھی ناول پورے کا پورا شعور کی رو کی تکنیک میں نہیں لکھا گیا ہے۔ ان کے ناولوں میں اظہار و بیان کے مختلف طریقوں کا امتزاج ملتا ہے۔ البتہ جگہ جگہ اظہار و بیان کی ضرورتوں کے تحت شعور کی رو کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ بالخصوص "آگ کا دریا" میں اس کی مثالیں وافر مقدار میں پائی جاتی ہیں۔ "آگ کا دریا" سے دو مثالیں دیکھئے:

——— پھر نواب قدسیہ محل نے چمپئی کی جھاڑ میں سے نکل کر کہا "اگر کوئی مجھے دل کا چین دلا دے تو میں اسے اپنی پوری سلطنت بخش دوں ———

——— "میں نے اکثر سوچا ہے کہ تم نے زہر کیوں کھایا تھا؟" چمپا نے نواب قدسیہ محل سے اس طرح بے تکلفی سے بات چیت کی گویا وہ بھی کالج کی ہم جماعت لڑکی تھی۔ لڑکیاں سب ایک دوسرے کو جانتی ہیں۔ چوبیس سالہ اور خوبصورت ملکہ اور وہ نزاکت سے اپنے پائینچے سمیٹ کر ایک پتھر پر بیٹھ گئی۔ باقی سب لوگ ٹہلتے ہوئے دلکشا محل کے عظیم الشان کھنڈر کی طرف چلے گئے ———

——— ایک روز یہاں ایک فرانسیسی اپنا غبارہ اڑانے لایا

تھا۔ بڑی خلقت جمع ہوئی۔ میرے سسر شاہ زمن بھی تماشا دیکھنے آئے تھے۔ دیکھو اتنا مزا آیا کہ یہ فرانسیسی غبارے میں بیٹھ کر اڑا اور شہر سے بارہ میل بارہ کبوتروں کی چوکی پر جا اترا۔" تم کبھی غبارے میں اڑی ہو؟ ملکہ نے پوچھا۔

——— نہیں مگر تم نے زہر کیوں کھایا تھا؟ چمپا مصر رہی۔ صاف ظاہر تھا کہ ملکہ بات ٹال رہی تھی۔ وہ اپنی آرسی کو غور سے دیکھا کی ———

——— تم تو بڑی سخی مشہور تھیں۔ تم سے زیادہ فیاض اور نیک دل بیگم لکھنؤ کے تخت پر نہیں بیٹھی۔ لاکھوں روپے تم نے غریبوں کو بخش دیئے۔ تم مجھے بتاؤ کہ اس سخاوت اور محبت کے بدلے میں دنیا نے تم کو کیا دیا۔ اللہ بتاؤ نا بھئی "جدھر دیکھتا ہوں ادھر تو ہی تو ہے" ملکہ بے دھیانی سے گنگنا رہی تھی۔ یہ میرے بادشاہ کا مصرعہ ہے۔ اس نے چمپا کو مخاطب کیا۔ "تم کو شعر پسند ہیں؟" ———

——— باغ بسنت کے سارے پھولوں کی خوشبو سے مہک رہا تھا۔ جیسے گندھیوں نے عطر کی ہزاروں شیشیاں انڈیل دی ہوں۔

——— برکھا رت تھی اور تم دلکشا محل میں تفریح کے لئے آئیں اور چونکہ بادشاہ تم سے ناراض تھے، تم نے رلے کی سنکھیا پھانک لی۔ ذرا بتاؤ تو اس کا کیا مطلب ہے۔ کیا مرد اس لائق ہوتے ہیں کہ ان کے لئے انسان جان پر کھیل جائے۔ ان کی تو اتنی سی بھی پرواہ نہیں کرنا چاہیئے۔ اتنی سی بھی۔ چمپا نے انگلی پر رکھ کے بتایا۔ ———

——— قدسیہ محل نے کوئی جواب نہ دیا ———

——— ارے لو۔ وہ راجہ غالب جنگ چلے آتے ہیں۔ آج پھر تماشی

رہے نا۔ بادشاہ یہاں تفریح کے لئے آتے ہوں گے۔ مجھے دیکھا تو پھر خفا ہو جائیں گے۔ میں اب چل دوں۔"

——کہاں جاتی ہو؟ چمپا نے گھبرا کر پوچھا۔——

——کہیں نہیں۔ ہم سب یہیں موجود ہیں۔ ہم اور تم الگ الگ کہاں ہیں۔ بلکہ اب تم بھی جینی جاؤ۔ تمہارے اس وقت کے ساتھی تم کو بلاتے ہیں——

یہ پورا بیان (جو مکالمے کی صورت میں حافظہ کی بازیافت کا ایک عمل ہے) خالص تخیلی ہے۔ نواب قدسیہ محل عرصہ پہلے انتقال کر چکی ہیں البتہ ان کے واقعات جو چمپا کے ذہن میں وارد ہوتے ہیں ایک ایسا سوال قائم کر جاتے ہیں جن کا تعلق خود چمپا کی زندگی سے ہوتا ہے۔ چمپا کے ذہن میں پلنے والی بے چینی جو اس کے اپنے ماحول اور اس کی حساسیت کی پیدا کردہ ہے وہ اس کا حل ڈھونڈنا چاہتی ہے۔ اس تلاش میں اس کا ذہن ماضی کے ایک واقعے کی طرف نکل پڑتا ہے۔ وہ سوچتی ہے کہ آخر وہ کرب کیا تھا جس سے فرار حاصل کرنے کے لئے ایک ایسی عورت مرنے پر مجبور ہوئی جس نے زندگی بھر لوگوں کو محبت اور دولت بانٹی لیکن خودکشی اس کا مقدر بنی۔ یہ پورا منظر دراصل چمپا کی ذہنی اور جذباتی کش مکش کا آئینہ دار ہے۔

ایک دوسرا منظر دیکھیے۔ اس کا بھی تعلق چمپا سے ہی ہے:

——سب چپ چاپ تھے۔ گوتم اپنے پائپ کو ٹھونکتا بجاتا رہا۔ اگر مجھے کوئی یہ بتلا دے کہ یہ لوگ کیا سوچ رہے ہیں تو میں اس کو بہت بڑا انعام دوں۔ چمپا نے پھر اپنے آپ سے کہا۔ گھنٹوں میں نے ان سے دلیلیں جھاڑیں۔ پر مجھے کبھی معلوم نہ ہوا کہ یہ لوگ چاہتے کیا ہیں۔ گروہ کا سنگ بیکار ہے تنہائی اصل حقیقت ہے۔"

اس تکنیک کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے جس کا تعلق قرۃ العین حیدر کے کرداروں کی نوعیت سے ہے۔ چونکہ قرۃ العین حیدر کے کردار تعلیم یافتہ ہوتے ہیں جنہیں تاریخ کا گہرا شعور حاصل ہوتا ہے اسی لئے قرۃ العین حیدر عموماً ان کرداروں کی ذہنی زندگی

کی پیش کش کے ذریعے ماضی اور حال کے باہمی رشتے پر نظر ڈالتی ہیں۔ اس نوع کی پیشکش کو بھی قرۃ العین حیدر کے حوالے سے شعور کی رو کی تکنیک کا نام دیا گیا ہے کہ یہاں تاریخ یا وقت کا تجربہ کرداروں کی ذہنی کائنات میں واقع ہوتا ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ تاریخ صرف قوموں کی سیاسی تاریخ ہو بلکہ یہ خود کردار کا اپنا ماضی بھی ہو سکتا ہے جو حال کے کسی اہم لمحے میں کردار کے ذہن و جذبے پر تجربے کی صورت میں وارد ہوا ہے۔

"آخر شب کے ہم سفر" سے ایک مثال دیکھئے۔ ہر چند کہ "آگ کا دریا" کے برخلاف اس ناول میں کرداروں کی ذہنی زندگی کی پیش کش کے لئے سوچ پر انحصار کم کیا گیا ہے، بلکہ زیادہ تر مکالے کی زبان استعمال ہوئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول کی کہانی کرداروں کے باہمی میل جول، بات چیت اور عمل کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔ اس کے باوجود شعور کی رو کی چند واضح مثالیں پائی جاتی ہیں:

——— نواب صاحب المارئ کھول کر کتابوں کا جائزہ لینے لگے۔ دیپالی نے دریچے سے باہر جھانکا۔ ریحان نے کہا تھا (یسوع مسیح نے کہا تھا) آج سے دو سو برس قبل تک جہت سے بنگالی صوفی گورکھ وجے جیسے ناموں کی کتابیں لکھتے تھے۔ اور وشنو پد گاتے تھے۔ بہت سے صوفیوں کے سلسلے تنترک یوگ تک کے ہم شکل تھے۔ بنگالی خانقاہوں میں ایک اچھا خاصا "مسلم یوگ ساھیتہ" تخلیق ہو چکا تھا۔ مدار شاہ کے فقیر اور ھندو یوگی تقریباً ایک جیسے تھے۔ اور یہ مداری فقیر اور ھندو سنیاسی ۱۷۷۰ء کے بھیانک قحط کے بعد کمپنی کی افواج سے لڑتے بھڑتے پھر رہے تھے۔ اور ریحان نے بتایا تھا کہ ایک مرتضیٰ شاہی فقیر کا سلسلہ تھا۔ جن کے گرو سید مرتضیٰ آنند نے یوگ قلندر اور وشنو بھجنوں کی ایک کتاب لکھی تھی۔ ایک شادی شدہ برھمن زادی ان پر عاشق ہو کر ان کی چیلی بن گئی تھی۔ اس کا نام آنند مایا دیوی تھا۔ اسی لئے وہ مرتضیٰ آنند کہلاتے تھے۔ مثال کے طور پر ریحان نے کھنکار کر اضافہ کیا تھا۔ جس طرح اس خاکسار کو باؤل

> فقیر سید ریحان دیپالی کہا جائے گا۔ دریچے میں کھڑے کھڑے دیپالی کو یہ بات یاد کرکے ہنسی آ گئی۔ ریحان نے کہا تھا اب سمجھ میں آ تا ہے کہ ہمارے سارے باؤل مغنی عشق مجازی اور عشق حقیقی اور انسانیت کے عشق کے متعلق کیا گاتے پھرتے تھے؟ شیخ مدن باؤل شتو لن شاہ (حسن رضا)، لالن شاہ یہ سنگیت کار درویش جن کی شاعری اور موسیقی نے اتنی شدت سے گرودیو کی شاعری اور موسیقی کو متاثر کیا۔ کیا یہ مشترکہ ورثہ نہیں؟ اور دیپالی نے خود اپنے گاؤں میمن سنگھ میں دیکھا تھا کہ بڑھا دیسی فقیر جو مسلمان تھے۔ منتر پڑھ کر اور گھنٹیاں بجا بجا کر مسلمان کسان کی مرادیں پوری کرنے کا تپ کرتے تھے۔ اور مسلمان کسانوں کے یہاں شادی کے موقع پر منگل چنڈی وجے کی رسم ادا کی جاتی تھی۔ خود ریحان کا عرف رونو میاں تھا۔ رونو دمنو وُں کا نام بھی تھا۔ کیا یہ سب تہذیبی مماثلت یا اتحاد کے بے حد سطحی مظاہر ہیں یا ان کے پیچھے کوئی ایسی گمبھیر، تاریخی، نسلی اور نفسیاتی معنویت بھی پنہاں ہے جو سیاسی تبدیلیوں سے بلند تر اور ماوراء رہے گی؟ دیپالی بہت زیادہ الجھ کر دریچے سے مڑی۔ نواب صاحب الماری بند کر کے لکھنے کی میز کی طرف جا رہے تھے۔

مندرجہ بالا اقتباس دیپالی کے تاریخی شعور کی ایک واضح مثال ہے جس میں وہ اپنے ذہن میں ماضی کے بنگال کے ہندو اور مسلمان کے تہذیبی اتحاد کا حال کے پس منظر میں جائزہ لے رہی ہے اور مستقبل کے امکانات پر بھی غور کر رہی ہے۔

شعور کی رو کے علاوہ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں فلیش بیک کی تکنیک کا بھی استعمال ہوا ہے۔ فلیش بیک کی تکنیک عموماً اس وقت استعمال ہوتی ہے جب وقت کے کسی خاص مرحلے پر پہنچ کر مصنفہ نے کردار کے ماضی سے کوئی پردہ اٹھایا ہے تاکہ کردار کے عمل کا جواز مہیا ہو سکے۔ مصنفہ نے خود کلامی کے ذریعے بھی کرداروں کی ذہنی زندگی سے پردہ اٹھایا ہے۔ مثال کے طور پر "آخر شب کے ہم سفر" میں دیپالی سرکار ایک

خواب سے بیدار ہونے کے بعد ریحان الدین احمد کے بارے میں اس طرح خود کلام ہوتی ہے۔

—— ایسا میرے ساتھ کیوں ہوا۔

—— چار سو بیس۔ دھوکے باز۔ ٹھگ

—— میری بڑی خوفناک غلطی یہ تھی اُس نے بال سمیٹتے ہوئے خود سے کہا کہ قومی اور بین الاقوامی جد وجہد کو نظر انداز کر کے میں ایک ذاتی جذباتی جھمیلے میں پڑ گئی۔

—— شرمناک۔ افسوسناک۔

—— ساری عمر بات نہیں کروں گی۔ پہچان کے نہیں دوں گی۔ دھوکے باز۔

—— دھوکے باز۔ باغ بہت سنسان ہے۔ رات چیتے کی آنکھ کی طرح مجھے گھور رہی ہے۔

—— عمر بھر بات نہیں کروں گی۔

—— ارے آپ کی اصلیت تو مجھے اب معلوم ہوئی ہے جی۔ کمی وکی۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے ناولوں میں خطوط اور ڈائری سے بھی کام لیا ہے۔ یہ دونوں باتیں ان کے ناول "آخر شب کے ہم سفر" میں بکثرت ملتی ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی بھی فن کار کسی مخصوص تکنیک کو شعوری طور پر زبردستی برتنے کی کوشش نہیں کرتا۔ قرۃ العین حیدر ایک انٹرویو میں کہتی ہیں :

—— انسان جب لکھنے بیٹھتا ہے تو تکنیک سامنے نہیں رکھتا، تکنیک آپ سے آپ بنتی ہے۔

گویا کہ ہر فن پارہ اپنا ایک الگ وجود رکھتا ہے اور خاص طور سے ناول جو زندگی کو پیش کرتا ہے اور جیسا کہ ظاہر ہے زندگی کوئی اکہری حقیقت نہیں ہے یہ تہ در تہ اور پیچیدہ مسئلہ ہے۔ ایک وحدت کے باوجود اس کے ہزار رنگ اور ہزار کیفیتیں ہیں۔ ناول نگار مختلف طریقۂ کار استعمال کر کے ان سب کا احاطہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

ناول کا موضوع کچھ بھی ہو۔ اس موضوع کی پیش کش کرداروں کے ذریعے ہی ہوتی ہے۔ قرۃ العین حیدر اپنے موضوع کو کرداروں کے عمل کے بجائے ذہن کے حوالے سے پیش کرتی ہیں جیساکہ پہلے بتایا جاچکا ہے "میرے بھی صنم خانے" کا موضوع ایک مخصوص طبقے کے نوجوان ذہن کے شکست خواب کی کہانی ہے، اور "آگ کا دریا" میں مصنفہ نے ہند وستانی کلچر کی تاریخ کے حوالے سے ایک آفاقی ویژن کو پیش کیا ہے کہ تمام انسانیت کا دکھ ایک ہے جو وقت یا تاریخ کی صورت میں سارے انسانوں کی تقدیر بنتا ہے۔ یہی وہ آفاقی ویژن ہے جسے "آگ کا دریا" میں مصنفہ نے تمام کرداروں کے ذہنی زندگی کے مطالعے سے اخذ کیا ہے۔

"آگ کا دریا" کی ابتدا اگرچہ ڈھائی ہزار سال قبل سے ہوئی ہے اس عہد قدیم کے ذہن کا نمایندہ گوتم نیلمبر کی روح کا جو کرب ہے وہ اس کے ساتھ ختم نہیں ہوتا، بلکہ عہد وسطیٰ کا کمال الدین اور جدید دور کے گوتم، کمال اور چمپا وغیرہ سب ہی اس کرب کی نہ ٹوٹنے والی زنجیر کی کڑیاں ہیں۔ لہٰذا انسانی زندگی کی یہ وحدت ایک ازلی وحدت ہے قرۃ العین حیدر کے سارے مرکزی کردار زندگی کے اسی تصور کی نمایندگی کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے مختلف کرداروں کے درمیان بہت زیادہ فرق نہیں ہو پاتا۔ ان کے تمام اہم کردار بنیادی طور پر ٹائپ کردار ہیں ——— ان کرداروں کے تجربات میں بہت زیادہ فرق نہیں ہے اور نہ وہ اپنے تجربات کے نتیجے میں کسی انفرادی احساس سے دوچار ہوتے ہیں۔ وہ سب کے سب اپنے تجربات سے ایک ہی مخصوص کیفیت کو محسوس کرتے ہیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ان کرداروں کے توسط سے فن کار ایک آفاقی حقیقت یا ویژن کو پانے کی کوشش کرتا ہے لہٰذا یہ سارے کردار ٹائپ ہونے کے سبب، بجائے خود انفرادی اہمیت اختیار نہیں کر پاتے بلکہ یہاں اہمیت اس معنویت یا ویژن کی ہو جاتی ہے جس تک سارے کردار اپنے تجربے اور تصور سے پہنچتے ہیں۔ اس ویژن تک پہنچنے کے لئے قرۃ العین حیدر نے جو فنی راہ تلاش کی ہے اس کے بارے میں ورجینیا وولف پر لکھتے ہوئے AURBECH نے اشارہ کیا ہے کہ وہ کرداروں کی پیش کش میں MULTIPERSONAL PERSPECTIVE OF REALITY کا استعمال کرتی ہے قرۃ العین حیدر کے سلسلے میں بھی یہی بات کہہ سکتے ہیں

ان کے ناول "میرے بھی صنم خانے" "آگ کا دریا" "آخر شب کے ہم سفر" سب ہی ناولوں میں MULTIPERSONAL PERSPECTIVE OF REALITY کی تکنیک ملتی ہے۔

ٹائپ کردار نگاری کے باوجود قرۃ العین حیدر کے یہاں بعض کرداروں کی کچھ ایسی انفرادی خصوصیات بھی ہوتی ہیں جو انہیں محض نمایندگی سے بلند کر کے قاری کے ذہن پر انفرادی اثر ڈالنے میں بھی معاون ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر "آگ کا دریا" کا گوتم نیلمبر گرچہ ایک نمایندہ کردار ہے لیکن وہ اردو ناول کی تاریخ کا اکلوتا کردار ہے جو قدیم ہندوستان کی روح کو ہمارے سامنے لاتا ہے لہٰذا وہ ٹائپ ہوتے ہوئے بھی اپنا ایک علاحدہ شناخت رکھتا ہے۔ لیکن اس طرح کے کرداروں میں نسوانی کردار زیادہ ہیں آگ کا دریا" کی چمپا" آخر شب کے ہم سفر" کی دیپالی "سیتا ہرن" کی سیتا اور "گردش رنگ چمن" کے کرداروں کے ساتھ کچھ ایسے واقعات بھی پیش آتے ہیں جنہیں ہم انفرادی واقعہ سمجھ سکتے ہیں گو یہاں بھی سارے کردار اسی ایک تصور کو مستحکم کرتے ہیں جسے ہم وقت یا تاریخ کی جبریت کا نام دے سکتے ہیں لیکن ان نسوانی کرداروں کی ایک مشترک بات یا خصوصیت یہ ہے کہ ان سب کا انجام کچھ اچھا نہیں ہوتا۔ "میرے بھی صنم خانے" سے لے کر گردش رنگ چمن تک تمام نسوانی کردار المیہ کردار ہیں تنہائی یا ذہنی و جسمانی جلاوطنی ہر ایک کا مقدر ہے۔ ان سب کے اس المیاتی انجام کا بنیادی سبب تاریخ یا وقت کے اقدامات ہیں یا ان کرداروں کی حساسیت اور ان کا شعور ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں فضا سازی یا منظر نگاری (SCENE) کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ فضا سازی یا منظر نگاری سے مراد صرف فطری مناظر کا بیان نہیں ہے بلکہ کسی گھر کا ماحول، پکنک، پارٹی یا کسی سفر کا منظر بھی ہو سکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر اپنے ناولوں میں جہاں کرداروں کی سوچ کی لہروں کو پیش کرتی ہیں وہیں انکے ناولوں میں کرداروں کے اعمال سے زیادہ مناظر کی پیش کش ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں پلاٹ کی تشکیل مختلف منظروں کی ترتیب سے ہوتی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ ان کے یہاں پلاٹ کی ترتیب میں اسٹیج کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ ایک کے بعد دوسرا منظر سامنے آتا جاتا ہے۔ اکثر وہ کسی مخصوص تہذیب یا مخصوص

دور کو پیش کرنے کے لئے بھی بیان کے بجائے کسی منظر کی پیش کش سے یہ کام لیتی ہیں ہندوستان کی تاریخ کے ایک دور کے ختم ہونے اور دوسرے کی ابتدا کی خوبصورت منظر کشی دیکھئے :

—— سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے اوپر سے گزرتی چلی گئیں۔ ابوالمنصور کمال الدین نے کنارے پہنچ کر اپنا شیام کرن گھوڑا برگد کے درخت کے نیچے باندھا اور چاروں اور نظر ڈالی ——

اس طرح کی تاریخی اور تہذیبی منظر نگاری کے علاوہ ان کے ناولوں میں پکنک پارٹی اور نوجوانوں کی مختلف سرگرمیوں کے مناظر بہت زیادہ پائے جاتے ہیں۔ بظاہر اس طرح کے مناظر بے مصرف معلوم ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ بعض نقادوں نے قرۃ العین حیدر کے فن کو ڈرائنگ روم کی گپ بازی بتایا ہے۔ یہ دراصل قرۃ العین حیدر کے فنی طریق کار سے ناواقفیت کا قصور ہے۔ قرۃ العین حیدر جب اس طرح کے مناظر پیش کرتی ہیں تو وہ بظاہر معمولی اور غیر اہم ضرور معلوم ہوتے ہیں لیکن بغور دیکھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ بظاہر اس معمولی منظر کی پیش کش کے بعد کسی کردار کا ایک جملہ یا کسی کردار کے ذہن کی سوچ یا اس تمام صورت حال پر ناول کے راوی کا کوئی مختصر تبصرہ اس پوری بے مقصد فضا یا گفتگو کو بامعنی بنا دیتا ہے۔ یہ قرۃ العین حیدر کا اپنا ایک مخصوص طریقہ ہے۔ "میرے بھی صنم خانے" سے ایک مثال دیکھئے :

—— ناچ کے ساز چیختے رہے۔ خود موسیقی کا طاقتور شیطان ان سازوں کو زور زور سے ایک دوسرے سے ٹکرا رہا تھا۔ رقصاں جوڑے زناٹے کے ساتھ گھوم رہے تھے۔ دنیا گھوم رہی تھی۔ آنکھوں کے پپوٹے جل رہے تھے۔ وہاں پر دیوانی موسیقی تھی اور گہرے رنگوں اور خوشبوؤں کا طوفان، روشنی گرمی جشن رات بھر جاری رہا۔۔۔

—— صبح ہوتے ہی خواتین نے کلب سے نکلنا شروع کیا۔ بھاری اوور کوٹوں، کمخواب کے گھیتوں، طلسی غراروں اور جھلملاتی ساریوں میں سرسراتی ہوئی خواتین جن کے شوہر یا بھائی یا دوست ان کے کوٹ لیے کلوک روم اور برآمدوں میں ان کے منتظر تھے اور

جن کے شوفر سردی کی وجہ سے موٹروں کے شیشے چڑھائے
بچھلی سیٹوں پر سکڑ کر سو رہے تھے۔ یہ شاندار عورتیں
جن کے دماغ خالی تھے روحیں کھوکھلی تھیں۔ دل بلا کسی مصرف
کے یونہی عادتاً دھڑکتے تھے۔ صرف ان کے ہونٹوں پر میکس
فیکٹر اور ڈوروتھی گرے کی اصلی رنگ تھے۔ اور غراروں اور ساریوں پر زر
دوزی کے پھول جگمگا رہے تھے۔ صبح کی ہلکی روشنی میں کلب
کے قمقمے دھندلے پڑ گئے تھے اور فضا میں خوشبوؤں اور تمباکو
کے دھوئیں کی تھکی ہوئی مہک امنڈ رہی تھی۔

——— اور جب چندرا ہری ہر پال جب کلوک روم سے باہر نکل
رہی تھی تو صبح کی اولین ساعتوں کے دھندلکے میں سلیم نے
دیکھا کہ اس کی آنکھوں کے گرد حلقے پڑ رہے تھے اور اس کا میک اپ
پھیکا پڑ چکا تھا اور وہ بہت عمر رسیدہ نظر آ رہی تھی۔ اسے بڑی
عجیب سی تکلیف محسوس ہوئی کیا عورت محض یہی ہوتی ہے محض
یہی یہ سب خوبصورت، شاندار، بڑھیا عورتیں۔ دفعتاً
اسے وہ بکھرے بالوں والی معمولی اینگلو انڈین کیبرے ناچنے
والی لڑکی یاد آئی۔ وہ اس نواب زادی اصغر امام اور مسز چندرا
ہری ہر پال اور راجکماری کمل گڑھ کے جگمگاتے ہوئے گروہ سے یقیناً
بہتر تھی۔۔۔۔۔۔ یکلخت شدت سے اس کا جی چاہا کہ وہ اس
راجکماریوں کی دنیا سے بھاگ کر کہیں اور پناہ لے۔

مندرجہ بالا اقتباس کلب کی ایک پارٹی کا ہے۔ جس میں رقص و سرود کی محفل سجائی
جاتی ہے جس کا بیان بظاہر معنی خیز معلوم نہیں ہوتا لیکن اس پارٹی کے اختتام کا منظر
اور پھر اس کے بعد ناول کے ایک کردار کی سوچ اس پورے منظر کو بامعنی بنا دیتی ہے۔ جس
میں اعلیٰ طبقے کے کھوکھلے پن کی ایک تصویر سامنے آجاتی ہے۔

زبان کا استعمال گرچہ شاعری میں زیادہ اہمیت رکھتا ہے کہ شاعری میں بنیادی اہمیت
الفاظ کو حاصل ہوتی ہے۔ لیکن فکشن میں بھی زبان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ

زبان ہی فن کار کا وسیلۂ اظہار ہے۔ جس کے ذریعے وہ اپنے موضوع کی ترسیل کا کام انجام دیتا ہے۔ فکشن کی زبان کے تعلق سے بعض ادیبوں کا خیال ہے کہ اسے عام فہم اور روزمرہ بول چال سے قریب یعنی ترسیلی ہونی چاہیئے کہ وہ اپنے خیالات کے سیدھے سادے انداز میں بیان کر دے۔ تخلیقی زبان جس میں تشبیہہ و استعارے، پیکر تراشی اور الفاظ کا علامتی استعمال ہو ایسی زبان صرف شاعری کا حصّہ ہے۔ ناول یا افسانے کے لیئے یہ زبان قابل استعمال ہے۔ لیکن یہ بات ایک کلیہ یا اصول کے طور پر نہیں کہی جا سکتی کہ فن کار اپنی ضرورت کے مطابق زبان کا استعمال کرتا ہے۔ اکثر یہ دیکھا گیا ہے کہ ایک ہی ناول میں مختلف قسم کی زبان استعمال کی گئی ہے در اصل زبان کی نوعیت کا انحصار موضوع پر ہوتا ہے یہ ضرور ہے کہ زبان اور طرز اظہار میں مصنف کی اپنی انفرادیت قائم رہتی ہے۔

ناول میں زبان کا استعمال عام طور سے دو سطحوں پر سامنے آتا ہے، ایک راست انداز جس میں کرداروں کے تمام داخلی احساسات و خارجی اعمال براہ راست انداز میں پیش کیئے جاتے ہیں دوسری صورت وہ ہوتی ہے جس میں زبان براہ راست نہ ہو کر کرداروں کے افعال و اعمال ان کے احساسات اور ماحول کی پیش کش کیلئے فن کار اشاراتی زبان استعمال کرتا ہے۔ پہلی صورت میں ناول کی زبان کے تجزیے کی ضرورت نہیں محسوس ہوتی۔ لیکن جب اشاراتی زبان استعمال کی گئی ہو تو ناول میں زبان کا تجزیہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔

جہاں تک قرۃ العین حیدر کے ناولوں کی زبان کا سوال ہے یہاں بھی تنقید افراط و تفریط کا شکار رہی ہے اور اس سلسلے میں مختلف آرا کا اظہار کیا گیا ہے۔ وارث علوی قرۃ العین حیدر کے طرز نگارش پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اگر سوچ نہیں سکتے تو شاعرانہ طریقے پر سوچو کہ شاعرانہ زبان فکر کے فقدان کی پردہ پوشی کا بہترین ذریعہ ہے۔ یہ رویہ جدید نسل کے تمام افسانہ نگاروں کو تباہ کرنے والا تھا۔ اس کی تمام ذمہ داری قرۃ العین حیدر کے پر فریب طرز نگارش پر جاتی ہے۔ خود قرۃ العین حیدر کے آرٹ کا یہ کمزور پہلو ہے۔ اور اس کمزور پہلو پر نئے افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں کی بنیاد رکھی۔ شاعری کے خبط نے

اردو میں کسی چیز کو پہنچنے نہ دیا۔

شمس الرحمٰن فاروقی کہتے ہیں:

——— قرۃ العین حیدر کا اسلوب اپنی رومان زدگی کے باعث نثر کا اچھا اسلوب نہیں بلکہ اس میں بہت زیادہ سطحیت ہے۔

دوسری طرف پروفیسر وحید اختر کا خیال ہے:

——— میرا خیال ہے کہ اردو فکشن میں اتنی جاندار اور معنی خیز نثر شاید ہی کسی اور نے لکھی ہو۔ سطحیت کے برخلاف ان کی نثر میں معانی کی کمی نہیں ملتی۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے سب ہی ناولوں میں راست اور اشاراتی دونوں طرح کی زبان استعمال کی ہے۔ کہیں ایک انداز بیان غالب ہوتا ہے کہیں دوسرا۔ "میرے بھی صنم خانے" "سفینۂ غم دل" اور "آگ کا دریا" میں اشاراتی زبان زیادہ استعمال ہوئی ہے جبکہ "آخر شب کے ہمسفر" لکھ کر انہوں نے ثابت کر دیا کہ وہ خالص بیانیہ انداز پر بھی کس قدر قدرت رکھتی ہیں جس قدر شاعرانہ زبان پر۔ حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے حسب ضرورت سب ہی ناولوں میں دونوں طرح کی زبان استعمال کی ہے۔

ایسی صورت میں ان ادیبوں کا یہ اعتراض باقی نہیں رہتا کہ قرۃ العین حیدر کا طرز نگارش مکمل طور پر قریب یا ان کا اسلوب رومان زدہ ہے۔ ان کے ناولوں میں مناظر کی تصویر کشی، واقعات کا بیان، ماضی کی روداد اور کرداروں کی باہمی بات چیت یہ سب راست انداز میں بھی بیان ہوئی ہے۔ "آخر شب کے ہم سفر" کے دو کردار ریحان اور دیپالی کے مکالمے کی ایک مثال دیکھئے:

——— آپ بھی لکھتی ہیں؟

——— ریحان نے اسے آنکھیں پھاڑ کر دیکھا۔

——— ارے تم کتنی جاہل ہو۔ یہ رامکلی مجھے ابھی کس لیے ملی ہے۔ اور وہ جو میں نورالرحمٰن بنا رسالہ ایڈٹ کر رہا تھا تو کیا گھاس کھود رہا تھا۔ دیپالی کیا تم نے واقعی میری

کتاب نہیں پڑھی؟ اوما نے تم کو نہیں دی پڑھنے کو؟

کیا افسانے لکھتے ہیں؟

ریحان نے چیپو چھوڑ کر آسمان کی طرف احتجاجاً ہاتھ پھیلا۔

"اوہ لڑکیاں لڑکیاں" اس نے فریاد کی۔

نہیں سچ بتایئے۔

نہیں افسانے نہیں لکھتا ہوں، نہ شاعری کرتا ہوں۔

تھیسس کام کرتا ہوں۔ تھوڑا سا انکسار آپ کو کوئی تکلیف نہیں پہنچائے

گا۔ دیپالی نے ہنسی کر کہا۔ آپ کی کتاب کا کیا نام ہے؟

انیسویں صدی میں بنگال کی زرعی حالت۔ ریحان نے منہ

لٹکا کر کہا۔

ارے دیپالی۔ تم بڑی جاہل نکلیں۔

اور یہ پروگریسو رائٹرس کیا ہوتے ہیں؟

ریحان نے آنکھوں پر ہاتھ رکھ لیے اور کراہا۔

نہیں پلیز بتایئے نا۔

گرودیو نے کہا تھا؟

انھوں نے کہا تھا میری طرح گوشہ نشیں بن کر

کام نہیں چل سکتا۔

اوما دیوی کو چاہیے تھا کہ تمہیں یہ سب بتائیں۔

اوما دیبی۔ اوما دیبی۔ آپ نے بہت سے لوگوں کو آئیڈیا

لائز کر رکھا ہے۔

ہاں۔

کون کون؟

بہت سارے ہیں۔ ان میں ایک تم بھی ہو دیپالی تم کلچرل

فرنٹ پر کام کرو گی۔

آپ جو کہیں گے کروں گی۔

"آگ کا دریا" سے ایک مکالماتی اقتباس ملاحظہ ہو:

پانی میں تیرتی ہوئی چمپا گھاٹ پر آ گئی۔

ہم تو سمجھے تھے تم کہیں اور موتی مارنے کے لیے چل

دیے۔ اس نے ہنستے ہوئے کہا

"ابھی تک تو نہیں پر اب شاید کہیں چلا جاؤں کچھ

عرصے بعد۔"

"کہاں" لڑکی نے گھبرا کر پوچھا۔

"بہار۔ اور اس سے بھی آگے بنگال۔"

"وہاں جا کر کیا کرو گے یہیں رہو۔"

وہاں میرے بھائی بند ہیں۔

جھوٹ مت بولو۔ تمہارے بھائی بند کہیں پہاڑوں میں

لوٹ مار مچاتے ہوں گے گوڑ کے دربار میں ان کا کیا کام؟"

"تم میرے بھائی بندوں سے بہت خفا ہو۔ اور دوسری

بات یہ کہ وہ لوٹ مار نہیں مچاتے۔ یہ تو ترکوں اور افغانوں کا

مشغلہ ہے۔ میں عرب ہوں میرا کام فلسفہ دانی ہے اور اس نے

ذرا رک کر کہا۔ میری ماں ایرانی تھی اور ایران والے اور بے وقوف

شعر کے پرستار ہیں خون نہیں بہاتے۔"

مندرجہ بالا مکالماتی اقتباسات براہ راست اظہار کے واضح نمونے ہیں بلکہ ان میں مکالمے کی تمام خوبیاں پائی جاتی ہیں۔

"آخر شب کے ہم سفر" سے ایک منظر دیکھیے جو زبان کے تخلیقی استعمال کے چند عناصر رکھنے کے باوجود سادگیٔ بیان کی خوبصورت مثال ہے۔ اس میں شاعرانہ اسلوب کی رنگینیوں یا رومان زدگی کا شائبہ بھی نہیں۔

——— اس وقت جاڑوں کی سہانی دھوپ ساری زندگی پر

بکھری ہوئی تھی۔ رفتہ رفتہ ایڈن گرلز کالج کی بلند عمارات

پڑھائی کر سنجیدہ خاموشی میں ڈوب گئیں۔ جس طرح جہاز

آہستہ آہستہ گہرے سمندر میں ڈوب جاتا ہے۔ ان عمارتوں
کے روشن کمروں میں دیواروں پر لگی برطانیہ کے شاہی خاندان
اور بنگال کے سابق گورنروں کی منجمد آنکھیں چپ چاپ سامنے
کے منظر کو دیکھتی رہیں۔ جہاں بھانت بھانت کے سماجی اور
اقتصادی پس منظر سے آئی ہوئی قدیم بنگال کی نئی بیٹیاں اپنی اپنی
کتابوں پر جھکی حصول علم میں منہمک تھیں اور کون کہہ سکتا
تھا کہ باہر بیکراں فضا پرانی جنگوں کی جھنکار سے گونج رہی
ہے۔ ان جنگوں میں لڑنے والے جو زبانیں بولتے تھے وہ بھلا
دی گئیں وہ قومیں اور نسلیں ختم ہو چکیں جن وجوہات اور جن مقاصد
کے لیے وہ لڑائیاں لڑی گئیں وہ فراموش کر دیے گئے۔ پرانے
فیصلوں پر نظر ثانی کرنے کی مہلت دنیا کو نہیں لیکن بے کراں زندگی
میں ہر آواز ہر کرب موجود ہے اور زندہ ہے اور باقی ہے۔

ــ دفعتاً کالج پر پھیلا ہوا سناٹا اتنا گہرا ہو گیا کہ
اسے بآسانی سنا جا سکتا تھا طوفان سے پہلے چھانے والا سناٹا

مندرجہ بالا اقتباس کا پہلا جملہ ایک کیفیت کا تاثراتی اظہار ہے۔ اس کے علاوہ ایک تشبیہ (جس طرح جہاز آہستہ آہستہ گہرے سمندر میں ڈوب جاتا ہے) اور ایک امیج (منجمد آنکھیں) استعمال کی گئی ہیں ان کے علاوہ پوری عبارت براہ راست اظہار کا نمونہ ہے۔ اب قرۃ العین حیدر کے علامتی اظہار کے چند نمونے دیکھیے:

ــــ اگست کی بارشیں اب کے ایسی ٹوٹ کے برسیں کہ زمین
آسمان ان میں ڈوب گئے۔ سنگھاڑے والی کوٹھی کے برآمدے میں
ستیل پاٹی بچھا کر وہ سب بیٹھے بادلوں کو دیکھتے رہے موقعہ
کی مناسبت کے لحاظ سے طلعت نے دوبارہ تان پورے کو ٹیون کر کے
ملہار شروع کرنا چاہا مگر ساری آوازیں ڈوب چکی تھیں ــــ

ــــ بارش کا پانی جو شفاف تھا شہروں کی الوہی دھند
جو کائنات پر تیرتی تھی اس میں خون ملا تھا، خون کی بو کہ بھارت

خون کا کیچڑ، خون برسانے والے بادل۔ خون کی اس فراوانی سے
طلعت عاجز آگئی۔ نرملا کی نئی کینوس کے قرمزی رنگوں میں اسے
خون نظر آیا۔ گومتی خونی ندی تھی جو بہہ رہی تھی (حالانکہ
یہ صرف ڈوبتے سورج کا عکس تھا) پھولوں پر خون تھا۔
انسانوں کی آنکھوں میں خون اتر آیا تھا۔ اس نے سہم کر نرملا
اور ہری شنکر کو دیکھا۔

علامتی اظہار کی ایک اور مثال دیکھئے:

ــــــ اور جب دونوں بھائیوں میں خانہ جنگی شروع ہوئی
تو ارجن نے اپنی کمان اٹھا کر کرشنا سے کہا۔

او جنار دھن۔ میرا رتھ دونوں فوجوں کے درمیان
کھڑا کر دو تاکہ میں دیکھوں کہ مجھے کون سے فریق کا ساتھ
دینا چاہئے۔

اور کرشنا نے رتھ وہاں لے جا کر کھڑا کر دیا اور ارجن
نے دیکھا کہ دونوں فوجوں میں ایک دوسرے کے پرکھو، باپ،
دادا، چچا، بھائی، بھتیجے، بیٹے، دوست، استاد و رفیق ایک
دوسرے کے خلاف صفیں آراستہ کئے کھڑے تھے۔

تب کنتی کے بیٹے نے دکھ میں ڈوب کر کہا۔ او کرشنا
یہ منظر دیکھ کر میرے ہاتھ پاؤں شل ہیں میرا حلق سوکھ
رہا ہے۔ میرا جسم تھر تھر کانپتا ہے میرے سر کے بال
کھڑے ہو گئے ہیں۔ میری کمان میرے ہاتھ سے گری جا رہی ہے
میرا بدن تپ رہا ہے۔ او کیشو میں سیدھا کھڑا نہیں ہو سکتا
میرا دماغ چکرا رہا ہے۔ مجھے برے شگون دکھلائی دے رہے
ہیں او مادھو، میں اپنے ہی کنبے، اپنے دوستوں اور استادوں کو
مارنا نہیں چاہتا۔

کیونکہ کنبے کی تباہی سے قدیم روایتیں ختم ہو جاتی

ہیں اور روحانیت کے خاتمے کے ساتھ کنبہ بھی تباہ ہو جائے گا۔ عورتیں نیک نہ رہیں گی اور پرکھوں کی عزت خاک میں مل جائے گی۔ پرکھوں کی نقشِ پیس کرنے والا کوئی نہ رہے گا۔

ارے ہو سدن۔ میں نہیں جانتا کہ ہم میں سے کون بہتر ہے میں یا میرے دشمن۔ میں ان کو زیر کرنا چاہئے یا انہیں ہمیں۔ او گووند۔ میں نہیں لڑوں گا۔

مندرجہ بالا اقتباسات میں ایک بھی لفظ ۴۷ء میں برصغیر کی تقسیم اور فسادات اخون ریزیوں کے متعلق نہیں کہا گیا ہے۔ لیکن بالواسطہ طور پر ۴۷ء میں انسانی خون کی ارزانی اور سیکڑوں سال پرانی ہند اسلامی تہذیب کی تباہی کا المیہ سامنے آگیا ہے۔

یہی طریقۂ اظہار ہے جس نے قرۃ العین حیدر کے ناولوں کو برصغیر کی تاریخ کی عظیم انسانی ٹریجڈی کا رزم نامہ بنا دیا ہے۔ جس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے محمود ایاز نے لکھا ہے:

——— جب ۱۹۴۷ء میں دلّی لٹی اور اس کے ساتھ دوآبہ کے علاقے میں تکمیل کو پہنچی ہوئی ہندو مسلمان کی پروردہ مشترکہ تہذیبی ثقافت کا جنازہ نکلا تو اردو ادب میں فسادات پر لکھی ہوئی تحریروں کے انبار کے باوجود اس تہذیبی سانحہ کو صرف ایک نوحہ گر ملا۔

——— قرۃ العین حیدر کے تینوں ناول ایک عظیم نوحہ ہیں۔

جہاں تک قرۃ العین حیدر کے شاعرانہ اسلوب کا تعلق ہے "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غمِ دل" میں یہ انداز نمایاں ہے۔ یہ مصنفہ کے ابتدائی ناول ہیں اور یقیناً ان تحریروں میں جذباتیت اور شاعری زیادہ مقدار میں پائی جاتی ہے۔ بالخصوص "میرے بھی صنم خانے" کے کرداروں کے ذہن و جذبے میں رومانیت رچی ہوئی ہے یہ سب کے سب اپنی بنائی ہوئی جنت میں محوِ گلگشت ہیں اور جب ان کے خواب ٹوٹتے ہیں تو جذباتی ہو جاتے ہیں لہٰذا ان کے ماحول کی تصویر کشی بھی ان کے شاعرانہ ذہن کے سے شاعرانہ اسلوب میں کی گئی ہے۔

جس میں بعض جگہ فطری مناظر کی تصویر کشی محض رومانی ذہن وجذبے کی تسکین کا ذریعہ ہے۔ "میرے بھی صنم خانے" کے اکثر پیراگراف کے آخر میں اس طرح کے رومانی جملے نظر آتے ہیں۔ مثلاً:

——— رات کی پرچھائیاں وادی پر پھیل گئیں اور ہوائیں چپکے چپکے روتی رہیں۔ جزیرے کے کنارے کنارے لہریں مارتا ہوا تاریک سمندر رات بھر روتا رہا دوپہر کا خوشگوار سناٹا گہرا ہوتا گیا۔

——— ایک عمارت میں سے وائلن کی آواز بلند ہو رہی تھی۔

دونوں ابتدائی ناولوں میں گرچہ شاعرانہ اسلوب کا رنگ گہرا ہے لیکن انداز بیان ایک منفرد طرز ادیب کی آمد کا پتہ دیتا ہے۔ اور آگے چل کر "آگ کا دریا"، "آخر شب کے ہم سفر" اور "کار جہاں دراز ہے" کی تحریروں میں شاعرانہ رنگ برائے شعریت نہیں رہا بلکہ جذبہ فکر میں گھلا ہوا اور تحریر میں رومانیت کے بجائے پختگی نظر آتی ہے۔ اب قرۃ العین حیدر کے اسلوب کی شعریت کا تعلق دراصل ایسے متعدد شاعرانہ الفاظ کے استعمال سے ہے جو "میرے بھی صنم خانے" سے لے کر "کار جہاں دراز ہے" تک میں ملتے ہیں۔ دریا، روشنی، نغمہ، پھول، پرندے رنگ، پودے، موسم، خوشبو، سناٹا، صدا، رات، چاند اور سمندر وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو ان کی ہر تصنیف میں کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ لیکن ان الفاظ کا استعمال قرۃ العین حیدر برائے شاعری نہیں کرتیں بلکہ ان کے یہاں یہ تمام الفاظ علامت کی حیثیت اختیار اختیار کر چکے ہیں۔ رنگ محض رنگ نہیں۔ نغمہ صرف نغمہ نہیں اور دریا صرف بہتا پانی نہیں ہے بلکہ یہ وقت اور مخصوص قوموں، مخصوص جگہوں اور مخصوص زمانوں کی تہذیبوں کے استعارے ہیں اور ساتھ ہی کرداروں کی ذہنی وجذباتی صورت حال کی تصویر کا اشاریہ بھی ہیں۔ مثال کے طور پر:

——— گاؤں گاؤں گھومتا وہ ایک ہرے جنگل میں پہنچا۔ اسے اس جگہ کا نام نہیں معلوم تھا۔ قریب جلاہوں کی بستی تھی۔ صندل سے معطر ہوائیں درختوں میں امنڈ رہی تھیں۔ سبزے کی شدت سے آسمان کا رنگ ہرا نظر آ رہا تھا۔ ساون کا مہینہ شروع

ہونے والا تھا۔ بھنوروں کی ایسی کالی جامنیں ہری گھاس پر ٹپ ٹپ گرتی تھیں۔ کسم رنگ کی ساریاں اور لہنگے پہنے لڑکیوں نے آم کی ڈالی میں جھولے ڈالے تھے۔ چاروں اور گھن بیلی اور روپ منجری اور سدا رشن مالتی کھلی تھی۔

گلے میں تلسی مالائیں پہنے وشنو جوگنیں کتھل کے درخت کے نیچے بیٹھیں کھڑتال بجاتی تھیں۔ گلابی آنکھوں والے طوطے شاخوں پر بیٹھے تھے۔ ترئی بجاتے۔ کمنڈل ہاتھ میں لئے جوگی اپنی یاتراؤں پر جا رہے تھے۔ جھاڑیوں میں جنگلی تیتر بول رہے تھے۔

تالاب کے کنارے رس بیلی مہک رہی تھی۔ مہوا کے جھنڈ میں سے گیتوں کے خوبصورت سُر بلند ہو رہے تھے۔ کمال ایک کھنڈر کی سیڑھیوں پر بیٹھ کر جنگل اور ساون کی ان صداؤں کو سنتا رہا۔ تب اسے معلوم ہوا وہ سناٹے میں تھا۔ یہ سناٹے کے مختلف پرتو تھے وہ عالم حیرت میں تھا۔ یہ سناٹا ذات مطلق تھا۔ بھکشو کی بات اس کی سمجھ میں آ گئی۔

آخر شب کے ہم سفر" سے ایک اقتباس دیکھئے:

——— اندر عباس الدین نے گانا شروع کر دیا تھا اور ان کی خوبصورت جان لیوا آواز پدما کی لہروں کی طرح سارے میں پھیلتی جا رہی تھی۔ پدما کے ماجھی کا گیت۔ خوار بھاٹا کا نغمہ عباس الدین احمد کا امر سنگیت بھٹیالی۔

دیپالی نے برآمدے کے ایک در سے لگ کر آنکھیں بند کر لیں۔ دور پدما کی تاریک پرسکون لہروں پر بہتی سید مرتضیٰ حسین کی آواز اس کے کانوں میں آئی اس نے چونک کر آنکھیں کھولیں۔ یہ میرا دیس ہے پدما اور میگھنا اور برہم پتر یہ سنگیت۔ یہ مہان کلاکار یہ سب اسی طرح رہے گا۔ مجھے

ڈرنے کی کیا ضرورت ہے۔

عباس الدین کے نغمے، پٹسن کے پودے، لونکا اور پتوار، پدما کی تاریک لہریں، میگھنا اور برہم پتر یہ سب بنگال کے مخصوص کلچر کے نمائندے ہیں۔

ڈاکٹر قمر رئیس نے قرۃ العین حیدر کے مجموعی فنی طریق کار کا ایک جائزہ ان الفاظ میں پیش کیا ہے۔

——— قرۃ العین حیدر انسانی وجود کے داخلی اضطراب، آشوب ذہنی اور احساس تنہائی پر نظر جمائے رکھتی ہیں اور اکثر خود کلامی اور تلازمۂ خیال کے ذریعہ اپنے کرداروں کی روحانی زندگی کا انکشاف کرتی ہیں۔ ان کے جملے خیال کی رو کی طرح رواں دواں اور آہنگ سے معمور ہوتے ہیں۔ وہ الفاظ کی ایمائی قوت سے ماحول کی تخلیق بھی کرتی ہیں۔ واقعیت کا رنگ بھی ابھارتی ہیں اور کہانی سے ماورار فکری حقائق کی طرف بھی قاری کی توجہ مبذول کراتی ہیں لیکن اس عمل میں اظہار کی سطح پر ایک ایسی نغمگی اور تازگی، سادگی اور آراستگی قائم رہتی ہے جو محسوس ہوکر بھی غیر محسوس ہی رہتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی

میرے بھی صنم خانے

کسی مصنف کے پہلے ناول کے متعلق عموماً یہ خطرہ ہوتا ہے کہ اس میدان میں ناتجربہ کاری یا ناتجربہ کاری کا احساس اس کی جملہ اور فنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار آنے میں حارج ہوگا اور اس لئے ناکام رہے گا۔ خاص طور سے اردو زبان کے کسی ناول کا جائزہ لیتے ہوئے ہمیں یہ فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ اس زبان کے نئے ناول نویسوں کے سامنے اس صنف ادب کا کوئی معیار ہی نہیں۔ سرشار کے فسانۂ آزاد کو اردو کے ناولوں میں شمار کرنا میری نظر میں زیادتی ہے، شرر نے تاریخی ناول لکھنے کی کوشش کی لیکن تاریخ کا ناس مار دیا۔ ان کے ناولوں میں سب کے سب مسلمان فرشتے اور سب کے سب غیر مسلم خصوصاً عیسائی ناپاک ہیں۔ اور پھر ان کے ناولوں کے بیشتر ابواب میں بلبلیں بولنا شروع کرتی ہیں تو کئی صفحوں پر بولتی ہی چلی جاتی ہیں اور بادِ سحر چلتی ہے تو رکنے کا نام ہی نہیں لیتی۔ راشد الخیری بھی شرر کی ترقی یافتہ صورت ہیں، وہ محض رقت کے بادشاہ ہیں، اور شکستہ پری ان کا محبوب موضوع ہے۔ البتہ نذیر احمد کو اصلاح پسندی اور اخلاق پرستی کے شغف کے باوجود ناول کی تکنیکی تعمیر کا احساس ہے۔ پھر بھی ان کے ناولوں کو معیار قرار نہیں دیا جا سکتا، مرزا رسوا کا ناول امراؤ جان ادا غنیمت ہے، پھر پریم چند ہیں جن کے ناول گئودان اور میدانِ عمل وغیرہ ہمارے سامنے اردو ناول کی ایک سنوری ہوئی ستھری اور اجلی تصویر لے آتے ہیں، پریم چند کے ناول آغازِ سفر کا بڑا مبارک شگون ہیں، البتہ منزل نہیں قرار پا سکتے۔ اس کے بعد کرشن چندر کا شکست ہے، عصمت کا ٹیڑھی لکیر ہے، یا پھر عزیز احمد کے کوئی نصف

درجن ناول ہیں، کرشن چندر بلاشبہ اپنے پہلے ناول میں کامیاب ہوا ہے۔ مگر فن کی اس تکمیل اور پختگی سے اس کا ناول ایک حد تک محروم رہ گیا ہے۔ جس کے آئینہ دار اس کے بیشتر مختصر افسانے ہیں۔ عصمت اپنے ناول میں ان گنت واقعات کی چولیں ٹھیک سے نہیں بٹھا سکی، اور اگر اس کا بے حد شگفتہ، شوخ اور فنی امیج سے لدا ہوا طرزِ اظہار اس کا ساتھ نہ دیتا تو یہ ناول ایک ذہین، جذباتی عورت کی ڈائری بن کر رہ جاتا، اس ناول میں شمن کے سوا جتنے کردار ہیں وہ خشک پتوں کی طرح جھڑتے چلے جاتے ہیں اور پھر ایک بار جھڑتے ہیں تو اتنے ضخیم ناول کے انجام تک ان میں سے بیشتر کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ یہ ناول آٹو بائیگرافیکل ہے، اس لئے اس میں ناول کی تکنیک سے آزادی برتی گئی ہے، لیکن میں تو قرۃ العین حیدر کے ناول "میرے بھی صنم خانے" کو آٹو بائیگرافیکل کہتا ہوں اس کے باوجود ٹیڑھی لکیر کے مقابلے میں یہاں پختہ کردار نگاری اور تسلسل اور علل و اثرات کا فنکارانہ امتزاج ہے۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ ٹیڑھی لکیر کو جہاں سے بھی پڑھیئے۔ آپ عصمت کی بے پناہ فنی گرفت اور اس کی اسلوبی انفرادیت سے مرعوب و متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکیں گے عزیز احمد میں ناول نگاری کی قوتیں ضرور موجود ہیں لیکن زندگی کے بارے میں اُن کا نظریہ کہیں کہیں خطرناک حد تک مریضانہ ہو گیا ہے، ان کی زبان بھی اُن کے خیالات کا ساتھ نہیں دے سکتی اور پھر وہ اتنے ناول لکھنے کے باوجود اب تک آکسفورڈ کے سفر کو فراموش نہیں کر سکے، وہ اپنے ہر ناول میں ولایت کا ذکر کچھ اس ٹھاٹھ سے لے آتے ہیں جیسے اُن تمام ناول نویسوں کے عجز کا مذاق اڑا رہے ہیں جو بے چارے اب تک ولایت کی زیارت سے فیض یاب نہیں ہو سکے، یا جیسے قرۃ العین کے ناول کا ایک کردار صالحہ خاتون المعروف شہلا رحمن ہے، جو بڑی بڑی شخصیتوں سے اپنی خیالی رفاقت اور موانست کا ذکر کر نہیں سکتی۔ اس بے چاری کی طبقاتی پوزیشن ہی ایسی ہے کہ یہ تکرار اس کا وظیفۂ حیات بن گئی ہے مگر عزیز احمد تو ناول کے ایک کردار کے بجائے ایک ناول نویس ہیں! بہر کیف اب اگر ان حالات میں اردو کا کوئی ادیب ناول لکھنے بیٹھے تو وہ اپنے آس پاس اپنی زبان کا کوئی ایسا ناول نہیں پا سکے گا جسے مستقبل میں "کلاسک" سمجھا جا سکے۔ میرے بھی صنم خانے" کی تکنیکی خوبیوں یا خامیوں ــــــــــ اردو کے کسی ناول کی خوبیوں یا خامیوں کا ذکر کرتے ہوئے مندرجہ صدر حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہئے، اور پھر یہ بھی فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ مصنف دوسری ترقی یافتہ زبانوں کے ادب کے مطالعے سے فائدہ اٹھانے کا اہل ہے یا نہیں۔ اس نے یورپ

کے غیر فانی ناول پڑھے ہیں یا وہ خالص مشرقی تعلیم کے باعث ایسا کرنے کے قابل نہیں "میرے بھی صنم خانے" کی مصنفہ میری اطلاع کے مطابق انگریزی ادب کی ایم۔ اے ہے، اس لئے ہم اسے ناول کی تعمیر، کرداروں کے تصادم اور عام تکنیک سے پوری طرح آگاہ قرار دے سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ ہمیں یہ بھی دیکھنا ہے کہ وہ تاریخ کے کس دور میں ہے، اس کے آس پاس کیا ہو رہا ہے اور وہ اس سے کس زاویئے سے اور کس حد تک متاثر ہے۔

"میرے بھی صنم خانے" کا پلاٹ اودھ کے ایک بڑے زمیندار گھرانے کے گرد گھومتا ہے، اس گھرانے کے معمّر اور بزرگ افراد گردوپیش کی زبردست سیاسی و سماجی تبدیلیوں سے بے خبر ہیں بلکہ بے خبر رہنا چاہتے ہیں۔ نوجوان افراد کو ان تبدیلیوں کے علاوہ اپنے نئے فرائض کا بھی احساس ہے مگر ان کے ذہنوں میں اپنے طبقے کی چند ایسی قدریں رچی بسی ہوئی ہیں کہ وہ خارجی زندگی کے بحرِ زخار میں عملی طور پر داخل نہیں ہو سکتے۔ ذہنی شناوری اور رخوطہ زنی ضرور کرتے ہیں۔ اور اسی لئے ایک یوٹوپیا میں رہتے ہیں۔ وہ آراستہ پیراستہ ایوانوں میں صوفوں پر بیٹھ کر آتشیں انقلابی مضامین لکھتے رہ جاتے ہیں۔ رہتے ہوتے تغیر پذیر حالات کے تقاضے انہیں بالکل غیر ارادی طور پر اس بحرِ زخار میں دھکیل دیتے ہیں۔ اور یہی وہ مقام ہے جہاں سے ان کی زندگی کا، ان کے طبقے کا، ان کے ارادوں اور ولولوں کا اور ان کی بڑی ہی عزیز قدروں کا ایک بے پناہ المیہ شروع ہوتا ہے۔ قرۃ العین نے اس المیے بلکہ ان بہت سے المیوں کو بڑی چابکدستی سے پیش کیا ہے، مگر یہ سب کچھ پیش کرتے ہوئے اس کا اپنا نکتہ نگاہ کیا ہے؟ وہ جس بات کو اتنی رقت اور دلسوزی سے بیان کرتی ہے وہ اس قابل بھی ہے یا نہیں، اور اس المیے کے بعد پر لوٹ جاتے ہیں یا وقتی طور پر بھٹکتے ہیں، اس بارے میں ہمیں بہت سے پہلوؤں کو مدنظر رکھ کے فیصلہ کرنا ہوگا!

اس ناول کو ایک "فیملی ساگا" کہا جاسکتا ہے (کاش مجھے اس کا اردو مترادف مل سکتا) مناظر بڑی تیزی اور خوش اسلوبی سے بدلتے ہیں، اور پھر ان مناظر کو مصنف کی مصلحت کے بجائے حالات اور تقاضے بدلتے ہیں اور اس لئے "اتفاقات" کے بجائے منطقی نتائج بن جاتے ہیں۔

کردار بے شمار اور متنوع ہیں، ان سب کی الگ الگ افتادِ طبع کے باوجود انہیں گرفت میں رکھنا بہت مشکل تھا۔ شروع شروع میں ان کی دلچسپیاں اُن کے مشاغل، ان کے نظریئے بالکل یکساں معلوم ہونے لگتے ہیں، لیکن ہولے ہولے (مصنفہ کے بجائے) حالات و واقعات ان کی پارٹیوں اور قہقہوں اور لطیفوں کے نقابوں کے اُدھر عجیب مناظر پیش کرتے ہیں، اور ہاں سب

کردار ایک دوسرے سے الگ کھڑے ہیں۔ اُن کی راہیں الگ ہیں، اُن کی منزلیں الگ ہیں، اور پھر اتنے الگ ہونے کے باوجود وہ ایک دوسرے کے کتنے قریب ہیں ابھی قرب اور یہی اختلاف اس ناول کا پلاٹ ہے، یہ کردار اپنے ماحول اور طبقے کی خصوصیات کے مدنظر غیر معمولی اور ایثار مل انسان نہیں، ان میں کچھ ایسی بیوست اور جمود کبھی نہیں۔ ایسے بھی ہیں جو مرنے کے باوجود نہیں مرتے ناول ختم کرنے کے بعد بھی اُن کی فق آنکھیں کچھ کہتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں، اور ان کا جیتا جیتا خون جسم کا سیاہ نہیں ہونے پاتا تقریبًا سب بورژوا طبقے کے افراد ہیں، چند نچلے متوسط طبقے سے بھی تعلق رکھتے ہیں، لیکن ان کی حیثیت ثانوی ہے، نوجوان کرداروں میں بورژوائی غرور و تکبر بھی بہت کم ہے، شاید اس لئے کہ قرۃ العین نے طبقہ داری رشتوں کی طرف توجہ ہی نہیں دی، ورنہ طبقاتی تصادم ان کرداروں کے اور بہت سے پہلو نمایاں کرتا، اگر قرۃ العین سے یہ تقاضا کیا جائے کہ اس ناول کے سب کے سب کردار عملاً انقلابی کیوں نہیں اور عوامی تحریکوں میں عملاً کیوں شامل نہیں ہوتے تو یہ زیادتی ہے، ادیب اپنے کرداروں کے یقینوں اور ایمانوں مفروضوں اور کلیوں سے کیسے الگ ہو سکتا ہے، برے بھلے کردار ہر ناول میں آتے ہیں اور آنا چاہئیں، دیکھنا یہ ہے کہ ادیب کرداروں کے کس گروہ کا ساتھ دیتا اور کن قدروں کو اچھالتا ہے، وہ غیر جانبدار تو قطعاً نہیں رہ سکتا۔" میرے بھی صنم خانے" پڑھتے وقت جگہ جگہ یہ خیال چبھن سی پیدا کرتا ہے کہ اس بورژوا طبقے سے اُدھر بھی تو ایک دنیا ہے اور اس نے ہمارے فن کاروں کی طرف کتنی بے تابی سے ہاتھ پھیلا رکھے ہیں۔ اور یہ دنیا کتنی گنجان آباد اور کتنی دکھی اور اداس اور پھر ان دنوں کتنی خود آگاہ اور خود نگر ہو گئی ہے۔ یہ دنیا مانا کشمیر میں پیادوں اور مزارعوں کی صورت میں ضرور ظاہر ہوتی ہے اور آخر میں دہلی کے پرانے قلعے میں سرخ کمبلوں میں لپٹی نظر آتی ہے، مگر یہ جھلکیاں ایسی ہی ہیں جیسے ایک بھاگتی ہوئی موٹر دکھانے والے مووی کیمرے کو سڑک پر پیدل چلنے والے مسافروں کی تصویریں مجبوراً لانا پڑتی ہیں اور وہ یہ سوچنے کا موقع نہیں دیتا کہ ان کے پاس موٹر کیوں نہیں،

اس عوامی دنیا کی تباہی اور بربادی ناول کے چند مرکزی کرداروں کو مجبور کر دیتی ہے کہ وہ اپنے سروں پر سے ماضی کا شبنمی تاج جھٹک کر پرے پھینک دیں لیکن وہ اس سے زیادہ کچھ نہیں کرتے، وہ بورژوا کے بورژوا ہی رہتے ہیں، اسی لئے قرۃ العین کے اس ناول کی کینوس بہت محدود ہے، اور فی الحال ہم اسی محدود کینوس کو سامنے رکھ کر آگے بڑھتے ہیں۔

میں یہ فیصلہ نہیں کرسکا کہ اس ناول کا ہیرو کسے قرار دیا جائے، کرن کو یا پی چو کو، یہ دونوں کردار ناول کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک چھائے ہوئے ہیں، دونوں ولولوں اور امنگوں سے لبریز ہیں، دونوں نے عام تعلیم یافتہ بورژوازیوں کی طرح اپنے لئے ایک ایک یوٹوپیا تعمیر کر رکھی ہے، روشنی (درخشندہ) ناول کا مرکز اور محور ہے، پی چو اس کا بھائی اور کرن بھی اُسے بالکل سگی بہن کی طرح چاہتا ہے، یہ دونوں کردار ساتھ ساتھ چلتے ہوئے اچانک ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں۔ صرف یہیں سے کرن کا پلہ بھاری نظر آنے لگتا ہے، وہ بمبئی جا کر بھی "روشنی بی بی" کو اپنا عزیز مشترکہ اخبار "نیو ایرا" جاری رکھنے کی تلقین کرتا ہے، وہ کشمیر کے محاذ پر بھی "نیو ایرا" کے لئے مضمون لکھنا نہیں بھولتا۔ اور پی چو سچ مچ فرار ہو جاتا ہے۔ لیکن کرن اور پی چو کی موتیں کچھ ایسی مشابہ ہیں کہ کرن کی عظمت اور پی چو کی شکست خوردگی پھر سے ایک سطح پر آجاتی ہیں۔

البتہ ناول کی ہیروئن کے بارے میں دو رائیں نہیں ہوسکتیں۔ وہ صرف روشنی ہے۔ وہ قطعی صحت مند اور نارمل لڑکی جو آخر میں اپنی راہ سے بھٹک کر بھی نہیں بھٹکتی اور جس کا کردار اتنا واضح، غیر مبہم اور حقیقی ہے اور اس میں کچھ ایسا شدید خلوص ہے کہ یہیں سے مجھے اس ناول کے "آٹو بائیگرافیکل" ہونے کا شبہ ہوتا ہے۔

روشنی ایک بہت عجیب سی مگر بے حد حقیقی جذباتی بھول بھلیاں میں سے گذرتی ہے، اور ناول نگار پوری دیانتداری سے اس کا ساتھ دیتی ہے۔ روشنی "میڈ ہیٹرز پارٹی ان لمیٹڈ" کی جان ہے، وہ ایک آزاد خیال اور انقلاب پسند اخبار کی مضمون نگار ہونے کے باوجود اپنے بورژوائی مرتبے سے نیچے اُترنا گوارا نہیں کرتی، مگر اس کا یہ مقام عجیب بے ضرر اور معصوم سا لگتا ہے، اس کی وجہ میرے خیال میں وہی کرداروں کے طبقاتی CONFLICT (تصادم) کا فقدان ہے، وہ سلیم سے محبت بھی کرتی ہے تو کچھ ایسے انداز میں کہ کوئی اس پر رحم کھانے کا احسان نہیں کرسکتا، وہ اس قسم کا موقع ہی نہیں دیتی، اور جب محبت کے علاوہ اس کی کئی دوسری توقعات بھی ناکام رہتی ہیں تو لکھنؤ سے دور مانا ٹھیر میں سکون ڈھونڈتی ہے، ایک لحاظ سے یہ اس کا فرار ہے، مگر مانا ٹھیر آکر وہ بیکار نہیں بیٹھی رہتی، دوسری بار جب یہاں آتی ہے تو یہاں فساد زدہ علاقوں میں خاصا کام کرتی ہے اور اس کے بعد لکھنؤ سے بمبئی اور بمبئی سے دہلی اور دہلی سے لکھنؤ آکر اپنا سفر ختم کرتی ہے، یہ تمام سفر فراری آثار لئے ہوئے ہے، لیکن آہستہ آہستہ

قدم بہ قدم اُس کے دماغ کے اردگرد پھیلے ہوئے دھندلکے چھٹنے لگتے ہیں اور آخر لکھنؤ واپس آکر یہ دھندلکے کچھ ایسے ناپید ہو جاتے ہیں کہ حقیقت کی بے رحم چمک سے اس کی آنکھیں چندھیا جاتی ہیں اور وہ ایک ایسی بلند و بالا دیوار کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے جو بہت سی منزلوں والے ایک عالی شان ایوان کے جل کر گر جانے کے بعد تنہا تنہا جھلسی جھلسی کھڑی رہ جاتی ہے، جس سے ڈر بھی لگتا ہے اور جس پر رحم بھی آتا ہے، اور بدقسمتی سے اُسے دیکھ کر نئی تعمیر کا خیال تک نہیں آسکتا۔

روشنی اردو ادب کا ایک غیر فانی کردار بن سکتی تھی۔ بشرطیکہ قرۃ العین حیدر اسکی آخری چکا چوند کو گرفت میں لے سکتی، اور اُسے یہ معلوم ہوتا کہ زندگی محض مکڑی کا جالا نہیں اور انسان کبھی شکست نہیں کھا سکتا، اگر وہ شکست مان کر ہاتھ پاؤں توڑ کر بیٹھ رہتا، تو ہم آج بھی غاروں میں رہنے والے ابتدائی انسانوں سے کچھ مختلف نہ ہوتے، بہرکیف ہندوستان (بلکہ پاکستان) کا بھی جاگیردار طبقہ ——— حقائقِ حیات سے کسی حد تک آگاہ طبقہ روشنی میں مجسم ہو کر رہ گیا ہے، اور پھر روشنی ایک عام انسان ہے، وہ سلیم سے یہ بھی نہیں کہہ سکتی کہ وہ اس سے محبت کرتی ہے، اور یہ بھی برداشت نہیں کر سکتی کہ کسی اتوار کو وہ لکھنؤ آسکے، یا جب آئے تو اس کے پاس تک نہ بیٹھے، اس سے کوئی گمبھیر پُر معنی بات ہی نہ کرے، وہ روتی ہے اور پھر ایک ثانیے میں آنسو پونچھ کر "میڈ ہیٹرز پارٹی" میں شامل ہو جاتی ہے، وہ ایک بار اپنے "مرمریں مینار" پر سے کبھی اترتی ہے، وہ "کوئین روز" جس سے بات تک کرنا اُسے گوارا نہیں، آخر کار اُس کی میزبان بنتی ہے، یہاں ہمیں قرۃ العین حیدر کے معمولی سے طبقاتی احساس کا پتہ چلتا ہے۔

کرن اور پی چو کے بارے میں پہلے مختصر طور پہ کہا جا چکا ہے، کرن جو ایک دنیا گھوم آیا ہے، صحافی ہے، وہ انڈونیشیا اور چین تک ہو آتا ہے، اُس کے بڑے پاکیزہ "آئیڈیل" ہیں اور پھر وہ گنگی کو چاہتا ہے اس لیے کبھی کبھی اس کا "موڈ" خراب ہو جاتا ہے، "روشنی بی بی کو وہ شاید اس نے بھائی پی چو سے بھی زیادہ چاہتا ہے، کرن ایک عظیم انسان ہے اور اس کی عظمت اس کی موت تک قائم رہتی ہے۔

پی چو خوش باش اور "ہیپی گو لکی" قسم کا انسان ہے، مگر اپنے ایک دوست حفیظ احمد کی یوریپین بیوی کرسٹابل سے دبا دبا تعلقِ خاطر جب اس پر ظاہر ہوتا ہے اور اسے فاش شکست کا

احساس ہوتا ہے تو وہ ایسا بھاگتا ہے، ایسے دردناک انداز میں بھاگتا ہے اور پھر آخر تک بھاگتا رہتا ہے کہ روشنی تک اس کا سراغ نہیں پا سکتی، وہ کمزور ہے، کم حوصلہ ہے، جب روشنی کو چودھری شمیم (اور شاید سید افتخار بھی) دھمکی دیتے ہیں کہ وہ اُسے اخبار "ملت بیضا" یا کسی اور پرچے میں بدنام کر دیں گے تو روشنی کا استقلال قابلِ داد ہے، مگر پی چو "نیو ایرا" کی پالیسی بدلنے کے حق میں ہے "میاں کی خاطر اور کرواہا راج کی خاطر!" اور پھر نہ میاں رہتے ہیں اور کرواہا راج اور نہ پی چو۔ نہ وہ اخبار اور نہ وہ "احوال"! آئینے کے سامنے کھڑے "وہ جھروکے میں سے جھانکیں........" گانے والا اور نیلے رنگ کا ڈریسنگ گاؤن پہن کر سگرٹ کا دھواں روشنی کے چہرے پر چھوڑ دینے والا اور بڑی سنجیدہ صورت بنا کر ڈرامیٹیکل مذاق کرنے والا پی چو، خوبصورت اور ہر دلعزیز پی چو جب شکست کھا کر اور فرار ہوتے ہوئے گھوڑے سے گر کر زخمی ہونے کے بعد ہسپتال میں روشنی سے کہتا ہے: "بھاگ جاؤ رخشندہ بیگم" ——— بھاگ جاؤ" تو کتنے بے شمار شکستہ دل اور جذباتی نوجوان ہمارے سامنے اُبھر آتے ہیں، اور اس وقت خیال آتا ہے کہ کاش قرۃ العین نے طبقوں اور ان کے سماجی رشتوں اور طبقاتی کشمکش کے ذریعے اُبھرتی ہوئی نئی تخلیقی قوتوں کا مطالعہ کیا ہوتا یا فراق گورکھپوری کے اس شعر پر ہی غور کر لیا ہوتا ہے

کچھ آدمی کو ہیں مجبوریاں بھی دنیا میں
ارے وہ دردِ محبت سہی تو کیا مر جائیں!

گنی، کرسٹابل اور ڈائمنڈ کے کردار بھی نامکمل نہیں، گنی ان سب سے اہم معلوم ہوتی ہے، شاید اس لئے کہ وہ بے حد حساس ہے وہ "نیو ایرا" کے اداریے لکھتی ہے اور منو مان جی کے سامنے پرشاد چڑھاتی ہے اور تلک لگاتی ہے، اور آخر متھرا جا کر اور پھر کرن کی موت کے بعد دا سبرجن کر اپنے آگے پیچھے ہر طرف ایک عجیب تقدس کی سفید سفید برف کے گالوں ایسی فضا چھوڑ کر پھر جاکر ایک چکر میں کھو جاتی ہے "ڈائمنڈ انسائیکلوپیڈیا اور ہوا نرجو کی تازہ ترین جلد" ہے، اور بے حد دلچسپ اور تیز و طرار، ان کے علاوہ اوما ہے، دل اور فیروز میں (فیروز تازہ ترین لطائف کی پوٹ ہے) عباسی خانم اور گل شبو اور شعلہ پری ایسی چکتے دمکتے بھاری بھاری غراروں والی "پٹیکل" مہریاں ہیں، جنہیں کرواہا راج والوں کی ساری تاریخ ازبر ہے، مجھے تو خاص پنجابی کیپٹن ٹوپی اور سائیں رام بھروسے کی بیوی رجینا اور اس کی سوت گیندا

اور ڈاکٹر لینا او ینا کرتک اپنی بعض منفرد خصوصیات خاص انسانی خصوصیات کی وجہ سے کردار نگاری کے عمدہ نمونے معلوم ہوتے ہیں، مگر روشنی، کرن اور پی چو کے بعد جو کردار مساوی اہمیت سے ناول میں چلتے پھرتے ہیں وہ چودھری شمیم، ڈاکٹر سلیم، قمر آرا، شہلا رحمٰن، انورا عظم، زینت ریاض، کوئین روز، خورشید، پوپو، لالہ اقبال نرائن اور پھر کنور صاحب اور کنور رانی ہیں (ناموں کی ترتیب سے قطع نظر)

کنور عرفان علی خاں، پی چو، پوپو اور روشنی (درخشندہ عرفان) کے باپ ہیں، اور ماضی کی بڑی بیکار سی یادگار یہ اپنے جھولتے ہوئے صوفے پر بیٹھے "قانونِ شیخ" اور "مثنوی شریف" اور حافظ اور بوعلی سینا کا مطالعہ کرتے ہیں، فیروزے اور عقیق کی بہت سی انگوٹھیاں پہنتے ہیں، پیچوان گڑگڑاتے ہیں، کبھی کبھی ڈنروں میں شریک ہوتے ہیں یا گورنمنٹ ہاؤس کے ایٹ ہومز میں ——— "ایک احسان فراموش نئی نسل" کو جاگیردارانہ نظام کے خلاف نعرے لگاتے سنتے ہیں اور بالکل متاثر نہیں ہوتے، معمر انگریزوں سے کبھی کبھی شطرنج کھیل لیتے ہیں اور اپنی کھوکھلی آن بان کا تحفظ فرماتے رہتے ہیں، ریاست کے کاروبار سے بھی الگ رہتے ہیں کیونکہ یہ کام کنور رانی نے لالہ اقبال نرائن کی مدد سے سنبھال رکھا ہے، ان کی زندگی میں کوئی حادثہ رونما نہیں ہوتا اور جب حالات فوری پلٹا کھاتے ہیں تو وہ اپنی شوکت، ناموس، وضع داری اور نوابی ٹھاٹ کے ریت کے محل کو گرنے سے نہیں روک سکتے' پرانے انگریز گورنروں (جن میں مغربی پنجاب کے آخری انگریز گورنر موڈی بھی شامل ہیں) کو بچھڑے ہوئے محبوبوں کی طرح یاد کرتے ہیں اور ایک روز جب ڈھلتے دن کی زرد روشنی مانا ٹھیہ بیں ان کے کمرے میں لٹکی ہوئی گرد آلود تصویروں پر مضمحل ہو کر گرنے لگتی ہے، تو وہ بڑے سکون کتاب ایک طرف رکھ کر اور دیوار کی طرف کروٹ بدل کر انتقال ہو جاتے ہیں۔ قرۃ العین نے کنور صاحب کے پیکر میں پرانے جاگیری نظام کو جو صورت بخشی ہے، وہ اپنے باریک سے باریک خطوں اور خموں اور رنگوں کے ساتھ بڑی مکمل ہے اور کنور صاحب کی یعنی پرانے زمینداری نظام کی اس چپ چاپ موت کا قرۃ العین نے مرثیہ نہیں پڑھا، صرف موت کی اطلاع دی ہے۔

کنور رانی (سلطنت آرا بیگم)، ہمیں ہر وقت جائے نماز پر ہی بیٹھی نظر آتی ہیں، وہیں لالہ اقبال نرائن سے ریاست کے انتظامی امور کے بارے میں باتیں کرتی ہیں، وہیں سے

پی چو اور روشنی کو احکام بھجواتی ہیں، اور پی چو اور روشنی کے رشتوں کی مہم سر کرتی رہتی ہیں" مہینہ میں ایک آدھ بار فلاور شو کی صدارت" فرما لیتی ہیں، صرف دوپہر کو خاصے کے وقت کنور صاحب کو اذنِ باریابی دیتی ہیں، انہیں پوتو اور پی چو سے محبت ہے، اس لئے کہ روشنی ان سے سینیئر کیمبرج پاس کرنے کے بعد تک جدا رہی ہے (روشنی کنور صاحب کی بھتیجی ہے) اگر ریاست کا کوئی ادق کام درپیش ہوتا ہے اور کنور صاحب سے استمداد کی ضرورت محسوس ہوتی ہے تو کنور رانی انہیں یہ کہہ کر چٹکیوں میں اڑا دیتی ہے" ای کا جانت ہیں، اے بس اب رہے دیو" سندیلے کا چودھری شمیم ان کا کوئی بہت دور کا عزیز ہے، کوشش کرتی ہیں کہ روشنی ان سے شادی کر لے، ناکام ہو کر وہ روشنی کو پھٹکارتی ہیں اور جب کنور صاحب مر جاتے ہیں تو چودھری سے خود ہی شادی فرما کر سندیلے تشریف لے جاتی ہیں ——— جاگیردارانہ ذہنیت کا یہ ایک اور بڑا اکبر بہیہ نمونہ ہے۔

شہلا رحمٰن اس ناول کا ایک اور سچا اور باقی رہنے والا کردار ہے۔ یہ گھنگھریلے بالوں والی شاعرہ بہت بنتی ہے، اور بننے کے باوجود بہت قابلِ رحم رہتی ہے، مڈل کلاس کی ایک ایسی لڑکی جو اونچے بورژوا طبقے کے طور طریقے اختیار کرنے کے لئے کتنے سوانگ بھرتی ہے مگر ———" ارے ہائے، یہ اس کی زندگی تھی اتنی بے رنگ اتنی بے مزہ ——— یہ ٹریجک مڈل کلاس ——— یہ گھسا ہوا بورژوا طبقہ" ——— وائی ڈبلیو سی اے میں رہنے لگتی ہے، مغربی رقص سیکھتی ہے، بڑی بڑی شخصیتوں سے بڑے گہرے مطالعے کا مظاہرہ کرتی ہے، شاعرانہ موڈ" طاری" کرتی ہے لیکن آخر میں ——— "اب سب ختم ہو ہوگیا، سب ختم ہوگیا" کہتی اور محبت و رفاقت کے لئے ہاتھ بیرا ہارتی پس منظر میں چلی جاتی ہے۔

اس کے ساتھ زینت ریاض ہے، جو چونتیس برس اور چار مہینے کی ہے لیکن بڑے ٹھاٹ سے چوبیس سالگرہ مناتی ہے، بے تحاشہ میک اپ کرتی ہے، شادی کرنے کے لئے بڑی مایوسانہ کوششیں کرتی ہے، "سیٹرڈے کلب" کی نشستیں بڑی پابندی اور اہتمام سے منعقد کرتی ہے، لیکن اس کلب میں شامل ہونے والے کھوکھلے اور بے روح" سپر انٹلکچوئل قسم کے لوگوں میں سے کوئی آکسفرڈ چلا جاتا ہے، کوئی یورپ کی سیر سے واپس ہی نہیں آچکتا، کوئی اس سے متاثر ہونے کے بجائے اس سے پوچھتا ہے:" آپ کو میرا یہ گھوڑا پسند ہے؟" ———

اس کاروان رواں پکار اٹھتا ہے کہ "اے تم تو خود مجھے پسند ہو" اور پھر "اگر خواہشیں گھوڑے ہوتیں ــــــ اگر خواہشیں گھوڑے ہوتیں!" ــــــ شہلا رحمٰن اور زینت ریاض کے کردار اس خود فریبی کے کامیاب نمونے ہیں جو درمیانے طبقے کا خاصہ بن چکی ہے۔

قمر آرا اور کوئینی روز ناول کی تعمیر کے سلسلے میں بڑی اہمیت حاصل کر گئی ہیں۔ قمر آرا اور سلیم کی شادی کا واقعہ یا حادثہ کچھ ایسے چپکے سے ہوتا ہے کہ ایک لمحے کے لئے تو پڑھنے والا اسے ناول نویس کی زیادتی اور ستم رانی سمجھنے لگتا ہے، مگر جب سلیم کا کردار کھل کر سامنے آتا ہے تو اس کالی کالی پلکوں والے پُراسرار نوجوان ڈاکٹر کے بارے میں ہم تھوڑا سا حیران رہنے کے بعد فیصلہ کرتے ہیں ــــــ "ٹھیک ہے، وہ ایسا ہی تھا، وہ تو لڑکیوں میں سے انتخاب کرتا پھرتا تھا" ــــــ اور قمر آرا! وہ انتہائی قدامت پسندانہ ماحول میں پلی ہوئی لڑکی جو مسلم اسکول میں داخلہ لیتی ہے اور بڑی اونچی چہار دیواری میں رہتی ہے۔ سلیم سے صرف ایک لمحاتی ملاقات کے بعد اس پہ فریفتہ ہو جاتی ہے اور آخر کار چپکے سے شادی کر لیتی ہے۔

کوئینی روز ایک ناچنے والی اینگلو انڈین لڑکی ہے، جب وہ محبت کرتی ہے تو اس کا احساس کتنی بڑا کربناک ہوتا ہے مگر وہ کتنی وسیع القلب ہے اور اس کے دل میں کتنی انسانی محبت ہے۔

ان کے علاوہ کنور صاحب کا بڑا لڑکا پَپّو ہے، اسے صرف کتّے پالنے کا شوق ہے، وہ آخر میں حالات سے مایوس ہونے کے بجائے عین فسادات کے دنوں میں ٹریکٹر خریدنے کلکتہ چلا جاتا ہے اور ترائی کے جنگلوں سے فائدہ اٹھا کر لکڑی کا کارخانہ قائم کرنا چاہتا ہے، اور اپنے کتّے بیچ دینے اور اپنی ریاست اور روایات کو قائم رکھنے کا تہیہ کر لیتا ہے۔

اور پھر خورشید ــــــ قمر آرا کا بھائی ــــــ جو سارے ناول میں ایک سائے کی طرح لہراتا رہتا ہے، "تم زوال پذیر زمیندار لوگ" کہہ کر اور کمیونسٹ بن کر ماناٹھیرے غائب ہو جاتا ہے، اور آخر میں فوجی وردی میں ملبوس دہلی میں یہ کہتا سنائی دیتا ہے: "میں نے اب سوچنا چھوڑ دیا ہے۔"

لالہ اقبال نرائن اودھ کا وفادار کائستھ ہے، وہ اپنے لاکھوں ہندو بھائیوں کے اصرار اور دھمکیوں کے باوجود گرواہا راج کے مسلمان زمیندار کا وفادار رہتا ہے، اور اکثر

مونڈھے پر بیٹھا، ٹانگ پر ٹانگ چڑھائے زردہ پھانکتا نظر آتا ہے۔

اب آخر میں کرن اور پی چو کا جھگڑا پیدا ہوتا ہے، ڈاکٹر سلیم اور چودھری شمیم میں سے "ولین" کون ہے! دونوں بے انتہا سنگ دلی کا مظاہرہ کرتے ہیں، مگر سلیم میڈ ہیٹرز پارٹی" میں گھس کر بیٹھتا ہے اور چودھری شمیم باہر سے یلغار کرتا ہے، سلیم پُر اسرار ہے اور چودھری شمیم بالکل "واشگاف" سلیم دوست بن کر آتا ہے اور شمیم دھمکی بھی دے دیتا ہے، لیکن سلیم اگر روشنی کے بجائے قمر آرا سے محبت کرتا ہے، تو اس کے حق میں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس نے روشنی سے کبھی غیر معمولی تعلق نہیں بڑھایا، وہ روشنی سے بھی اسی طرح ملتا ہے جیسے گیتی، ڈائمنٹا اور کرسٹابل سے، مگر شمیم کنور رانی کو لکھتا ہے کہ اسے فرزندی میں قبول کیا جائے۔ اور پھر ناکام ہو کر کنور رانی ہی سے بیاہ رچا کر سندیلے چلا جاتا ہے، وہ لکھنؤ کی سڑکوں پر اپنی پرانی فورڈ کار کھڑکھڑاتا پھرتا ہے۔ بڑے بھڑکیلے رنگ کے کپڑے پہنتا ہے، اور جب روشنی کا ذکر آتا ہے تو کہتا ہے "بڑی ماسٹر پیس لونڈیا ہے!" ——— اس ایک فقرے ہی سے اس کا کردار نمایاں ہے،

اور سب سے آخر میں امبر پور راج کا انورِ اعظم جسے "گلیمر بوائے" کہتے ہیں، اور یہ بڑا مناسب نام ہے، ایک زوال پذیر طبقے اور ایک لٹے ہوئے رجواڑے کا بڑا "بھڑکیلا سا نمائندہ ——— بجھتے ہوئے چراغ کا آخری "لشکارا"۔ وہ آخر کچھ ایسا قابلِ رحم ہو جاتا ہے کہ شہلا رحمن اور زینت ریاض کی صف میں کھڑا نظر آتا ہے۔

یہ ہیں اس محدود دنیا کے کردار، جنہیں گرفت میں رکھے رہنا بڑا مشکل کام تھا، مگر قرۃ العین کردار نگاری کے معاملے میں کامیاب رہی ہے، میں کرداروں کی تفصیل میں اس لئے گیا ہوں کہ سارے ناول کا محور اس کے کردار ہی ہوتے ہیں، اور ان ہی کی خوبیوں اور خامیوں سے ادب پارے میں زندگی کی چہل پہل نظر آسکتی ہے میڈ ہیٹرز پارٹی ان لمیٹڈ" یعنی غفران منزل کے ان مردوں عورتوں کو محض اس لئے قابلِ اعتنا نہ سمجھنا کہ ان میں سے جاگیردار طبقے کے افراد ہیں، ان کے نظریات و جذبات معلوم کئے بغیر انہیں رد کر دینا بددیانتی ہوگی، اور یہ سب کون ہیں؟ اور کیا کرنے جمع ہوئے ہیں؟ یہ خود قرۃ العین حیدر کی زبانی سُنیئے:

وہ طرح طرح کے لوگ تھے، رنگ محلوں میں رہنے والے راجکمار اور راجکماریاں تھیں، اور تپتی مٹی پر پیدل گھومنے والے نوجوان تھے اور سفید ساریاں پہنے خاموش آنکھوں والی لڑکیاں تھیں جن کے بالوں میں جوہی کے شگوفے سجے تھے، مٹی کے چراغوں کی جھلملاتی روشنی میں ان

کے دل دھڑک رہے تھے، اور ان کے چہروں پر امید اور مایوسی اور بے یقینی اور خود اعتمادی کی پرچھائیاں آنکھ مچولی کھیل رہی تھیں، وہ بہت کچھ سوچتے تھے، بہت کچھ کر چکے تھے، انہیں ابھی بہت کچھ کرنا تھا۔ ان کے چاروں طرف ایک بہت بڑی اندھیری دنیا پھیلی ہوئی تھی، اس دنیا سے وہ لڑنے آئے تھے، اس دنیا کے لئے انہیں ابھی اور لڑنا تھا، ان کے درمیان انقلابی خیالات والے بھی تھے، اعتدال پسند بھی اور قنوطی بھی، بہت سے اپنے میں ہمت نہ پاتے تھے، کہ جو کچھ وہ سوچتے ہیں سب کہہ اور کر ڈالیں، بہت سے سر سے اپنی بات منوانا چاہتے تھے، وہ اپنی چھوٹی چھوٹی شکستوں اور ناکامیوں کے عادی ہو چکے تھے، پھر بھی اُن سب میں ایک جذبہ تھا، ایک ہمت تھی، زندگی کی حرارت تھی، ایک چھوٹے سے گروہ کی زندگی کی نہیں، یہ کروڑوں انسانوں کی زندگی تھی، اس میں گرمی تھی، طاقت تھی، دیوانگی تھی، زندہ رہنے کا عزم اور مستقبل کی اچھی طاقتوں پر بھروسا، ان کے قافلوں نے بڑے بڑے معرکے فتح نہ کئے تھے۔ ان کے آگے بڑھنے سے جو ریکھائیں بن رہی تھیں ان کو نئی اندھی اندھیری آندھیاں مٹاتی جاتی تھیں، لیکن وہ ہمت نہ ہارتے تھے، وہ چھوٹی چھوٹی باتوں سے خوش ہو جاتے تھے، یہ نوجوان لوگ ان کے شائع کئے ہوئے رسالوں اور مضمونوں کی اپیل ان کی آرگنائز کی ہوئی آرٹ کی نمائشوں کے ہجوم، ان کی تنظیم کی ہوئی ہڑتالوں اور مظاہروں کی کامیابی، ان میں سے بہت سے قید کی مصیبتیں جھیل چکے تھے بہت سے پولیس کی سنگینوں کا مقابلہ کر چکے تھے........ ان کے سامنے ایک آدرش تھا، ایک شعور تھا، ایک خیال تھا۔ اس آدرش کے لئے اب تک بہت خون بہایا جا چکا تھا۔ دنیا کے سامنے نظریں نیچی کرنی پڑتی تھیں، عمل اور ردِ عمل کے چکر میں پڑ کر ایک عالم دیوانہ ہوا جا رہا تھا، بہت دفعہ ایسے وقت آئے تھے کہ ان کی ہمتیں ان کا ساتھ چھوڑ دیتیں، ان کے جی چھوٹے ہو جاتے.......... لیکن وہ مٹی کے دیئے پھر جل اُٹھتے۔ ان کا جذبہ پھر واپس آ جاتا...... غالباً یہ شدید قسم کی جذباتیت تھی، لیکن جذباتیت کمزور فانی انسانوں کے لئے بہت بڑا سہارا ہے، انسان محض مشین کبھی نہیں بن سکتا۔

ٹالسٹائی نے آرٹ کی تعریف کرتے ہوئے لکھا تھا کہ آرٹ ایک ذریعہ ہے جذبات کو متاثر کرنے کا ـــــــ یہ تعریف ایک حد تک صحیح ہے لیکن سوال یہ ہے کہ جذبات کس انداز کس زاویے سے متاثر ہوتے ہیں، صرف اس طرح اچھے اور برے ادب کو پرکھا اور پہچانا جا سکتا ہے۔ فرانس کا جین پال سارتر بھی تو بڑا ادیب ہے، وہ بھی تو جذبات کو متاثر کرتا ہے، لیکن اس کے زاویہ نگاہ

کے باعث اس کی تحریریں انسانی ارتقا کے حق میں زہر کا حکم رکھتی ہیں، اردو کے ادیبوں میں محمد حسن عسکری بڑے ادیب نہیں، ان کی تحریروں میں قاری کو متاثر کرنے کی صلاحیت ہے، لیکن اُن کے نقطۂ نظر کی کلیت اور زندگی کے متعلق ان کا انفعالی نظریہ ہماری قومی زندگی کے لئے نہایت خطرناک ہے، ادب کے قاری کو پژمردہ دل شکستہ مایوس اور اداس چھوڑ کر الگ ہو جانے سے ہم آرٹ کے اعلیٰ مقاصد کی نفی کریں گے۔ آرٹ کے ذریعہ جذبات کو کچھ اس طرح متاثر کرنا کہ ہم زندگی کو بہتر بنانے، سوسائٹی کو استحصالی قوتوں سے نجات دلانے اور انسان کی تخلیقی قوتوں کا احترام کرنے پر مجبور ہو جائیں، صحیح، دیانتدارانہ، ترقی پسندانہ اور اس لئے آفاقی آرٹ ہے، اور کسی فن پارے کے مجموعی تاثر ہی کے مدنظر یہ فیصلہ کرنا چاہئیے کہ پڑھنے والے کا ذہن کس طرح متاثر ہوا۔ یہ ہر ادب پارے کی کسوٹی ہے اور یہی ترقی پسندانہ تنقید ہے۔

"میرے بھی صنم خانے" کے مجموعی تاثر کو دو لفظوں میں بیان کیا جا سکتا ہے ———— دلچسپ اور دلگداز ———— لیکن صرف یہ کہہ دینے سے میں تبصرہ نگاری کے فرائض سے سبکدوش نہیں ہو جاؤں گا، اس لئے تفصیل میں جانا لابدی ہے اور یہ فیصلہ کرنا بھی ضروری ہے، بلکہ ہمیں یہی فیصلہ کرنا ہے کہ قرۃ العین حیدر ہمارے جذبات کو اس ناول کے ذریعے کس طرح متاثر کرتی ہے:

ناول کے موضوع پر کسی کو کوئی اعتراض نہیں ہونا چاہئیے، ترقی پسند ادیب ہٹلر اور مسولینی پر کہانیاں لکھ سکتا ہے، وہ ٹرومین اور چرچل کو اپنا موضوع بنا سکتا ہے، لیکن اس ضمن میں اگر وہ ان فاشی اور سامراجی کرداروں کو عوامی نقطۂ نظر سے نہیں دیکھے گا، اگر وہ ان آمروں کی سرگرمیوں کو کروڑوں محنت کش انسانوں کے روزمرہ کے تجربات کی روشنی میں نہیں پرکھے گا تو نہ صرف یہ کہ وہ ترقی پسند تحریک کے مقاصد کی خلاف ورزی کرے گا بلکہ انتہا درجہ کا رجعت پسند قرار پائے گا، ایک زوال پذیر سماجی ادارہ جو اپنا تاریخی فرض پورا کر چکا ہے، اور جو اب اس ضعف و نقاہت کے عالم میں کروڑوں انسانوں کے علاوہ قومی آرٹ اور کلچر کی بھی اجارہ داری چاہتا ہے، اگر اس کے نزع کے عالم کو فن میں منتقل کر دیا گیا ہے، تو یہ "میرے بھی صنم خانے" کی مصنفہ کا کوئی معمولی ادبی کارنامہ نہیں، ساتھ ہی ہمیں یہ بھی مدنظر رکھنا چاہئیے کہ مصنفہ اس بورژوا طبقے میں پروان چڑھی ہے جس کی ریاکاری اور بے بسی کو اس نے بے نقاب کیا ہے، وہ اس ماحول کو اچھی طرح جانتی ہے جس میں کنور صاحب صرف پیچوان گڑگڑا کر کرو ہا راج کی ملکیت کا حق ادا کرتے رہتے ہیں ————

اب اگر اس ادارے کا تذکرہ کرتے ہوئے مصنفہ اسے قائم رکھنے کی آرزو کی مرتکب نظر آئے اور زوال پذیر بورژوا روایت کا تجزیہ صرف ایک "دیانت دار بورژوا" کی حیثیت سے کرے تو ہم اسے کسی صورت میں ترقی پسند اور خلاق ادیب نہیں کہہ سکتے۔ قرۃ العین کوئی ایسا موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتی جب اس استحصالی اور نوچنے کھسوٹنے والے طبقے پر بھرپور نکتہ چینی اور طنز کیا جا سکے۔ رخشندہ "آن لکر" کا تازہ پرچہ اٹھاتی ہے:۔

——— راجکماری فلاں کا یہ پورٹریٹ جو مشہور ہولیش آرٹسٹ مادام فلاں نے تیار کیا ہے، مسٹر فلاں اور بیگم فلاں جو یہ گرمیاں کشمیر میں گذار رہے ہیں، مس فلاں جنھوں نے راجکمار فلاں کے ساتھ اس چیتے کا شکار کیا۔ تاج اور ولنگڈن کلب اور گلمرگ کی پارٹیوں کے گروپ ——— احمق شکلوں کے فوجیوں اور ان کی "چارمنگ" دلہنوں کی تصویریں ——— یہ بیچارے لوگ ——— یہ بیچاری دنیا ——— یہ بیچاری زندگی ———

ایک اور جگہ ناول کا پورا باب ان مصنوعی لوگوں کے لئے جیسے وقف کر دیا گیا ہے، ——— (۲۱۲ سے ۲۱۸ تک) اس کی ابتدا "اوڈیٹرڈ ڈیٹر ——— لائف از فنی" سے ہوتی ہے، اور یہ الفاظ مسز چندرا ہری ہر پال ادا کرتی ہیں، وہ ایک آئی سی ایس کی بیوی ہیں اور پام کے درختوں کے نیچے سبز بید کی آرام کرسی پر بیٹھی ہوئی لیموں کے ایک پتے کو "اپنی چھوٹی سی خوبصورت ناک" کے قریب لے جاتی ہیں، اور "زندگی" کے بارے میں یہ عظیم فلسفیانہ نظریہ بیان کرتی ہیں "لائف از فنی!" ——— وہاں بیگم اصغر امام ہیں جو برج کے کھیل کو "ازلی اور ابدی برج" کہہ کر اپنی طبع شدہ زندگی کا بھانڈا پھوڑ دیتی ہیں، ڈاکٹر سلیم کے چلے جانے کو وہ سب یوں محسوس کرتی ہیں جیسے سلیم ان سب کا محبوب تھا۔ اور وہ سب اس کی تاک میں تھیں، اور پھر راجکماری کمل گڈھ تشریف لاتی ہیں، وہ ایک "تازہ ترین خبر" سے لدی ہوئی ہیں۔ سلیم جسے فیروالی لڑکی کے ساتھ موٹر میں گھومتا دیکھا گیا! ——— اور یہ سن کر وہ سب معزز اور اونچے درجے کی خواتین اپنے اپنے "شیری" کے گلاس ایک ساتھ زور سے میز پر رکھ دیتی ہیں اور مسز چندرا ہری ہر پال کا فلسفہ سب کے آڑے آتا ہے "لائف از فنی" ——— یہاں "از" پر زور دیا گیا ہے یعنی یہ کائنات

شکن بھیوری ثابت ہو کے رہی! ــــــــ اِدھر اُدھر کے اسکنڈلس کی باتیں ہوتی ہیں، پی جو، اور راجہ احمد اور کرسٹابل حفیظ احمد اور درخشندہ عرفان ــــــ اور پھر بیگم اصغر امام جو شروع سے مری بیٹھی ہیں، "فضا کے مکمل سکوت سے اکتا کر" محض گرمی محفل کے لئے "شانتی نکیتن" والے بہت بڑے آرٹسٹ ادشبیر لہری کے انتقال کی خبر سناتی ہیں اور پھر جس انداز میں یہ "معزز خواتین" اتنے بڑے فن کار کی موت کا ردعمل واضح کرتی ہیں، وہ بے انتہا دردناک ہے اور قرۃ العین حیدر کے موثر طنز کا نمونہ، ایک صاحبہ صرف "پچ پچ پچ" پر اکتفا کرتی ہیں، دوسری معلوم کرنا چاہتی ہیں کہ کیا لہری نے کسی رومینٹک طریقے سے خود کشی کی؟ دوسری کہتی ہیں اور بڑی حسرت سے کہتی ہیں: ارے نہیں پڈ ماڈیئر محض ہارٹ فیل!" ــــــ "پوڑ پوڑ مسٹر لہری!" ــ اعجکماری کمل گدھ کشن پر سر رکھے ہوئے کہتی ہیں اور پھر کیا وہ خوبصورت بھی تھے سکینہ ڈارلنگ؟" لیکن اس کے بعد چندر اہری کا ہر بال کے تو ان الفاظ میں تو "میرے بھی صنم خانے" کی مصنفہ نے طنز کا زہر بھر دیا ہے۔" مجھے ضرور مائنڈ کروا دینا سکینہ ڈارلنگ، میں ہری سے کہوں گی کہ کلچر سوسائٹی کے اگلے ڈنر پر مسٹر لہری کی اس بے وقت موت پر ایک ریزولیوشن بھی پاس کروا دے!" ــــــ یہ "مجھے ضرور مائنڈ کروا دینا" اور پھر ڈنر پر ــ اور پھر کلچر سوسائٹی کے ڈنر پر ــ اور پھر اتنی عظیم موت پر ریزولیوشن بھی پاس کرانے کا خیال ــــــ اس "فینسی ڈریس شو" کے کرداروں کو، اس کھوکھلے بورژوا طبقے کی ریاکاری کو ضرور ریکارڈ میں آنا چاہئے تھا، اور قرۃ العین نے ہماری سماجی تاریخ کی ضرورت کو بڑی دیانت سے ریکارڈ کر دیا ہے۔ اس باب میں طنز آگے چل کر انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ "آرٹسٹ بے حد دل چسپ ہوتے ہیں" پر بحث ہو رہی ہے تو رانی جے پال سنگھ ایک لطیفہ ارشاد فرماتی ہیں۔ "اب ان ہی مسٹر لہری کو دیکھا تم نے، بیٹھے بٹھائے خواہ مخواہ کو مر گئے، ہاؤ ایبسرڈ!" اور بیگم اصغر امام "اپنی نازک باریک آواز میں" ہنس کر اس لطیفے کی داد دیتی ہیں" ہاؤ ایبسرڈ ــــــ !! ہاہا ــــ سینہہ ڈارلنگ یو ڈو میک می لاف!"

کنور صاحب اور کنور رانی کے کردار بجائے خود اس طبقے پر بڑا پُر زور اور گہرا طنز ہیں، ان دو کرداروں میں یہ طبقہ اور اس کی زوال پذیری اور اس کا کھوکھلا پن سب خصوصیات مجسم ہو کر رہ گئی ہیں۔

کئی جگہ مصنفہ نے اس ناول کے "مین سین" عفران منزل کے ذریعہ پوری بورژوا روایت اور جاگیرداری پر طنز کئے ہیں۔ ایک تو اس عمارت کا پرانا پن اور پھر لکڑی کے زینے تھے جن پر بچھے ہوئے قالین

اب بالکل گھس چکے تھے" ــــــــــ

اس کے علاوہ ایک اور مختصر سا اقتباس دیکھئے :۔

"ــــــــ خاندانوں اور اصلاتوں کا یہ اونچا پن، یہ بڑھیا کوالٹی ، یہ حسب نسب اور ارسٹو کریسی کے سلسلے ــــــ انسان بھی گویا نمائش کے کتے یا ریس کے گھوڑے ہیں جن کے سلسلۂ نسب اور کوالٹی کے اظہار سے ان کی قیمتیں چکائی جاتی ہیں ــــــ"

ان کے علاوہ روشنی کا زوردار کردار ہے اُبھر کر آتی ہے، اور گنی ہے، اور پی چو ہے، کہانی بڑے زور سے بلندی کی طرف لپکتی ہے، بڑے حسن اور بڑی پھرتی اور چستی سے، بلندی پر جاکر جب اُترتی ہے تو اس میں دلکشی ہے، دلگدازی ہے، رقت ہے۔ لیکن میں یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ اس میں ایک کمی کھٹکتی رہتی ہے ہم آگے بڑھتے ہیں مگر کمی کا احساس قائم رہتا ہے۔ ہم ناول ختم کرلیتے ہیں مگر کمی بدستور چبھتی رہتی ہے، یہ کمی کیا ہے؟ وہ کون سا نکتہ ہے جو رہ گیا ہے یا جس پر قرۃ العین نے پوری توجہ صرف نہیں کی؟ یہ امید کی قوت کی کمی ہے، یہ رجائیت کی کمی ہے، اور ایک بہتر نظامِ حیات کے شعور اور امنگ اور ولولے کی کمی ہے اور یہ بہت بڑی کمی ہے۔

قرۃ العین شاید یہ تو نہیں چاہتی کہ کنور صاحب اور کنور رانی والا زمیندار نظام پھر سے تازہ دم ہو جائے اور لاکھوں انسانوں کا لہو اُن کی زعفران منزلوں اور اُن کے کرد اہاراجوں اور ان کے کلبوں اور ہوٹلوں کی آبیاری میں کام آئے، وہ اس نظام کا ماتم بھی نہیں کرتی، صرف اس کے سکرات کے عالم بلکہ اس کے انتقال کی اطلاع دیتی ہے! ہمیں کنور صاحب پر رحم نہیں آتا، ہمیں کنور رانی سے بڑی شدید نفرت ہو جاتی ہے۔ زمینداری نظام سے بھی گھن آنے لگتی ہے، ہم بڑی ظالمانہ اور قدامت پسندانہ قدروں کے محل کو دھڑام سے گرتا ہوا بھی دیکھتے ہیں، مگر اس سے آگے کیا ہے؟ کرن کا ماتم ہے جو ایک انقلابی نوجوان تھا، مگر کرن کا انقلابی نظریہ خالص بورژوائی ہے، پی چو کا ماتم ہے جو ایک جذباتی نوجوان تھا، مگر یہ جذباتیت فرار کا دوسرا روپ ہے، ادتیر لہری کا ماتم ہے جو مصور تھا، مگر اس کی مصوری کرن کے انقلاب اور پی چو کے جذبات سے کچھ مختلف نہیں تھی، خورشید پر طنز ہے، جو کمیونسٹ بن کر گھر سے بھاگ آیا تھا، مگر آخر میں اُس نے سوچنا چھوڑ دیا تھا، روشنی کی ذہنی تباہی پر اظہار افسوس ہے، وہ ایک تیز وطرار اور باہمت لڑکی ہے مگر آخر میں وہ صرف خلا میں گھورتی رہ جاتی ہے، معلوم یہ ہوتا ہے کہ قرۃ العین کو پرانے جاگیرداروں اور زمینداروں سے تو نفرت ہے، مگر ان

کی نئی نسل سے اسے ہمدردی ہے، اور وہ انہیں ان کے بلند و بالا میناروں پر سے اُترتا بلکہ گرتا ہوا نہیں دیکھ سکتی یہ عجیب و غریب تضاد قطعی نہ پیدا ہوتا اگر ناول کے کرداروں کا CONFLICT (تصادم) طبقاتی ہوتا، محض ذہنی اور جذباتی نہ ہوتا، اور قرۃ العین کو اس مسلمہ حقیقت کا علم ہوتا کہ ہمارے جذبات، ہمارے اخلاقی مفروضے، ہماری سماجی قدریں، ہماری تہذیب اور ہمارا کلچر سب ہمارے خارجی حالات کی تخلیق ہیں۔ وہ ہمارے طبقہ داری رشتوں کے نتائج ہیں۔ قرۃ العین یقیناً زمینداری نظام پر طنز کرتی ہے، لیکن یہ طنز طبقاتی تضاد سے زیادہ نمایاں ہو سکتا تھا، پھر یہ طنز بڑی حد تک اپنا اثر کھو بیٹھتا ہے جب کنور صاحب اور کنور رانی سے نفرت کے ساتھ ساتھ پی تو اور روشنی سے پیار کا احساس ملتا ہے، یہ پیار جاندار بھی ہو سکتا تھا اگر ناول نگار ان کرداروں کو موت اور مایوسی کے اندھیرے میں نہ دھکیل دیتی، اور ناول کے نوجوان کرداروں کو زعفران منزل اور گرداہاراج سے الگ کر کے دیکھتی اور پھر یہ نوجوان کردار ناول میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں اس لئے ناول کے مجموعی تاثر کو وضع کرنے میں ان کا بڑا دخل ہے، کسی مقام پر بھی ان نوجوان کرداروں کے نظریات میں تبدیلی یا انقلابی کیفیت کا احساس نہیں ہوتا، اس کی وجہ محض یہ ہے کہ قرۃ العین نے سماج کی طبقاتی تقسیم کا گہرا مطالعہ نہیں کیا، اور یہ اس ناول سے بھی بڑی ٹریجڈی ہے، یہ بات بھی نہیں کہ قرۃ العین زندگی کے نئے تقاضوں سے بے خبر ہے، یا عوام سے بیگانہ ہے، یا ہندوستان و پاکستان کے برسرِ اقتدار طبقے کی حکمت عملیوں کے خلاف کچھ نہیں کہتی یا اُن کی عاقبت نااندیشانہ اقدامات پر صاد کرتی ہے، نہیں:

> "ــــــ ارے ہم تو آزادی کے دیوانے تھے کہ ہمارے جنتا کے رہن سہن کے ڈھنگ کا معیار اونچا ہو، ہماری بڑی آرزو تھی کہ کوئی جاہل اور بھوکا نہ رہے، اقتصادی اور طبقاتی کشمکش اور جہالت کی مجبوریوں سے ہم چھٹکارا پا جائیں، عوام جن کے پاس کچھ نہیں ہے، جو خود کچھ نہیں ہیں اپنے دکھوں سے نجات حاصل کر سکیں ــــــ"

لیکن ان دکھوں کا مداوا کیا ہے؟ عوام کس طرح جہالت اور دوسری مجبوریوں سے

چھٹکارا حاصل کر سکتے ہیں ؟ قرۃ العین کے پاس اس کا نہ کوئی جواب ہے اور نہ علاج ،
بہی کمی ناول کے مجموعی تاثر میں یوں الجھی ہوئی ہے جیسے مکھن کے گولے میں ایک لمبا سا بال! وہ
۱۵ اگست ۱۹۴۷ء سے پہلے کانگریس اور مسلم لیگ کے بڑے چھوٹے رہنماؤں کی خود غرضیوں
اور عوام کے لہو سے ہولیاں کھیلنے کو بھی بے نقاب کرتی ہے اور واضح انداز میں بتاتی ہے کہ یہ سب
کچھ ہوا تو کیوں ہوا۔ اور اس میں بورژوا لیڈروں، پنڈتوں اور ملاؤں کا کتنا ہاتھ تھا۔ وہ موجودہ
"پارلیمانی جمہوریت" سے بھی مطمئن نہیں، برسرِاقتدار طبقہ سے بھی شاکی ہے۔ لیکن ایسا کیوں کہ وہ ناکمل
ارادوں اور اَن سلجھی الجھنوں کا ایک ڈھیر ـــــ ایک گورکھ دھندا چھوڑ کر ناول ختم کر دیتی ہے،
اور اتنے بھڑکیلے اور ابلتے ہوئے موضوع کو بہت حد تک سرد اور "کولڈ" چھوڑ دیتی ہے، ناول میں وعدے
ہیں جو پورے نہیں ہوئے، عقدے ہیں جو حل نہیں ہوئے، تضاد ہیں جو متصادم نہیں ہوئے۔

کہیں کہیں تو یہ گمان بھی ہوتا ہے کہ قرۃ العین کی دو شخصیتیں ہو گئی ہیں، اگرچہ میں ایک
انسان کی دو شخصیتوں کا قائل نہیں ہوں، لیکن قرۃ العین کے خیالات کا تضاد کچھ ایسا ہے کہ محض
ایک نکتے کی وضاحت کے لئے وقتی طور پر اس تقسیم کو قبول کر کے آگے بڑھنا ہوگا ـــــ ناول نگار
کی ایک شخصیت نے زمیندار طبقے کی مصنوعی زندگی کا آپریشن کر دیا ہے، دوسری شخصیت کو
اس طبقے کے مٹ جانے کا ہلکا سا افسوس ہے، ناول میں عوام سے جو ہمدردی کی گئی ہے
وہ بھی کہیں کہیں ذاتی ہو کر رہ گئی ہے، معلوم ہوتا ہے یہ ہمدردی قرۃ العین کی ہے، میرے
بھی صنم خانے" کی مصنفہ کی نہیں، اور پھر ان کی مشکلوں کا بھی کوئی علاج نہیں، نیور نیورلینڈ والے
پیٹر پین" کے اس انسان کا سا طرزِ عمل تو واقعی نہیں جو بھیڑیوں کی طرف اُلٹے قدموں
بھاگ کر انہیں ڈراتا تھا، کیوں کہ قرۃ العین کا سیاسی شعور کچھ ایسا ناپختہ نہیں معلوم ہوتا،
مگر اس طبقے کو عوام کی تباہی و ویرانی کی ذمہ داری سے الگ نہیں کیا جا سکتا جس کی موت
اس ناول کا موضوع ہے، اور قرۃ العین یہ ذمہ داری اس طبقے کے سن رسیدہ کرداروں پر ضرور
ڈالتی ہے، مگر نوجوان کرداروں کے یوٹوپیا پر کوئی الزام نہیں دھرتی، قرۃ العین تو بیسویں صدی
کی ناول نگار ہے، سولہویں صدی میں شیکسپیر کا کنگ لیئر بھی ایسے حالات سے متاثر ہوئے بغیر
نہ رہ سکا تھا، اُس نے بھی کہہ دیا تھا کہ:

POOR NAKED CREATURES, WHERESOE'ER YOU ARE,

THAT BIDE THE PELTING OF THIS PITILESS STORM,

HOW SHALL YOUR HOUSELESS HEADS AND UNFED SIVES,
YOUR LOOPED AND WINDOW'D RAGGEDNESS DEFEND YOU
FROM SEASONS SUCH AS THESE? O, I HAVE TA'EN
TOO LITTLE CARE OF THIS.

میں یہ نہیں کہتا کہ کنور صاحب پالسی اور کردار کو کنگ لیئر کے سے الفاظ کہنا چاہئے تھے، مگر ہمیں اس صدی کے فن کار سے یہ توقع ضرور تھی کہ اس کی تحریر میں اس احساس کی رو مسلسل رواں رہتی، یہ بات تو میری سمجھ میں آسکتی ہے کہ ناول کے کردار پورٹیکو میں بیٹھ کر آم کھاتے ہیں، کیچڑ میں چھپک چھپا مچاتے ہیں، ساون کے جھکے ہوئے بادلوں کے سائے میں جامنیں گراتے ہیں، گھور کالی بدلیاں گھر آئیں تو انہیں صرف ایک خیال آتا ہے کہ پکوان پکانا چاہئے، وہ اپنے بالوں سے گرد کے بجائے مولسری کی کلیاں جھاڑتے ہیں اور بعد میں جب تاریخ ہند کا سب سے بڑا اور دناک سانحہ یعنی ملک گیر فرقہ وارانہ فسادات شروع ہوتے ہیں تو روشنی اور کرن کسی نہ کسی طرح متاثر ہوتے بھی ہیں، مگر کرن مر جاتا ہے اور روشنی تو اس باختہ ہو جاتی ہے اور ناول ختم ہو جاتا ہے، ایک جگہ کرن کو اپنے اخبار کی طرف سے فسادات کلکتہ کے حالات دیکھنے کے لئے جانے کا حکم ملتا ہے تو عفران منزل میں لڑکیاں مینگو پارٹی کی تیاریوں میں مصروف نظر آتی ہیں اور روشنی ضرور سوچتی ہے کہ یہ کیوں ہو رہا ہے ——— مگر کیا کچھ اور بھی نہیں کہنا چاہئے تھا؟

انسانیت سے رومینٹک انداز کی محبت بڑی گمراہ کن ہے، یورپ کے ایک شاعر نے ایک سماجی اور سیاسی انقلاب کو روکنا چاہا تو مختلف طبقات کی آپس کی غلط فہمیاں دور کرنے کی مہم شروع کر دی! ہمارے یہاں جماعت اسلامی بھی طبقاتی کش مکش کو کچھ اسی انداز سے ختم کرنے کے در پے ہے، یورپ کے اس شاعر اور پاکستان کی جماعتِ اسلامی دونوں کو اس حقیقت کا علم نہیں کہ طبقات کی آپس کی سب سے بڑی غلط فہمی دولت کی ناجائز تقسیم اور پیداواری سامان پر ناجائز قبضہ اور پیداواری قوتوں کا استحصال ہے، قرۃ العین کو بھی اس حقیقت کو سمجھنا اور اس کا مطالعہ کرنا چاہئے۔ جب ہی وہ رخشندہ عرفان کو عفران منزل سے آگے وسیع کھیتوں میں لے جاسکے گی ساری انسانیت کا احترام بڑا پاکیزہ جذبہ ہے، مگر مجھے اس ضمن میں انگریزی کے ایک نقاد کا یہ قول نہیں بھولتا کہ اگر غور کیا جائے تو اصل مسئلہ فارم کا نہیں، میٹر کا ہے صورت کا نہیں موضوع کا ہے، فارم تو تمام انسانوں کی ایک ہے،

غفران منزل کے کنور صاحب اور مانا ٹھیر کے مزارعہ کی فارم ایک ہے مگر میٹر میں زمین و آسمان کا فرق ہے اور میٹر ہی سے ہم رجعت پسندی اور ترقی پسندی کا تعین کرتے ہیں، اور ہمیں ان انسانوں کا ساتھ دینا ہے جو ترقی پذیر انسانیت کی امید گاہ ہیں، یہ "ہیومنزم" کی بحث اس لئے آئی ہے کہ کہیں قرۃ العین کی انسان دوستی رومانی تو نہیں؟ اسے انسانوں سے پیار ہے اور وہ CYNIC بھی نہیں ہے، پھر اس کا نقطۂ نگاہ اتنا الجھا الجھا کیوں ہے؟ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ وہ طبقاتی تقسیم اور اس کی بنیادوں کو پوری طرح نہیں سمجھتی، اس نے ایک سماجی اور ثقافتی المیے کو اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے، اس نے قوت و اقتدار کے پرانے چشموں کو خشک ہوتے دیکھا ہے مگر اس المیے کی بنیادیں تو بہت گہری تھیں اور اس کے اثرات بے پناہ تھے، میں یہ نہیں کہتا کہ قرۃ العین ناول کے آخر میں ایک طویل لیکچر کر کے ادیب کی سماجی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو سکتی تھی، بلکہ میں تو ناول میں شروع سے آخر تک یہ جاگتا ہوا شعور دیکھنا چاہتا تھا، ہاں مصنفہ کے اس احساس کی جھلکیاں دیکھنا چاہتا تھا کہ یہ زوال کیوں رونما ہوا، عالمگیر عوامی تحریکوں اور عوام بیداری سے مصنفہ کو اتنے اہتمام اور التزام سے الگ DETACHED نہیں ہونا چاہیے تھا، مجھے یہاں مارکس کے "کانفشنز" یاد آ رہے ہیں جو اس نے اپنی بیٹی کیلئے لکھے تھے کچھ اس قسم کے الفاظ لکھے تھے کہ تمہاری تنہا مسرت کش مکش حیات ہے، اور تمہارا پسندیدہ ترین مقولہ یہ ہے کہ کوئی انسان ــــ یا کوئی سی انسانی خصوصیت اجنبی نہیں!

"میرے بھی صنم خانے" میں ایک جگہ روشی نے:

ــــ قطعی طور پر ارادہ کر لیا کہ وہ ان سب کمبخت سازوں کو زور سے ایک دوسرے سے ٹکرا دے گی اور اُن کے پاش پاش ہوتے ٹکڑوں اور جھنجھناتے تاروں اور پردوں سے ایسا نئی قسم کا راگ ایجاد ہو گا جسے سارے بیوقوف سنگیت وشارد اور خود بھگوان شیو تک نہ پہچان پائیں گے ــــ

یہی پرانے سازوں کو توڑ کر ایک نیا رنگ ایجاد کرنے کی امنگ محل نظر ہے، اس لئے کہ یہ نیا راگ تو ایجاد ہو چکا ہے، اور مستقبل ہر باشعور ادیب سے متوقع ہے کہ وہ اس نئے راگ

کا احساس رکھتا ہو، بشرطیکہ وہ ترقی کا نام سنتے ہی تیور اکر پیچھے ہٹ جانے والے گروہ میں سے نہ ہو، اور قرۃ العین یقیناً اس گروہ میں سے نہیں البتہ ترقی کا نام سن کر وہ آگے قدم بڑھانے کے بجائے ٹھٹک ٹھٹک جاتی ہے، قرۃ العین عوامی ترقی کا نام سن کر دوسرے کئی ادیبوں کی طرح ناراض نہیں ہوتی البتہ سوچ میں ضرور پڑ جاتی ہے، اس سوچ کی انڈر کرنٹ سی ——— ایک رو سی سارے ناول میں دوڑتی چلی گئی ہے، جس کو اگر آخر میں روشنی کے کردار کا سنبھالا سہارا دے جاتا تو یہی رو ایک طوفان بن سکتی تھی، لیکن ایسا نہیں ہوا اور یہی اس ناول کی ٹریجڈی ہے، روشنی اس ناول کا مرکز و محور ہے، آخر میں اس کی مایوسی اور دم بخود سا ہو کر رہ جانے کی کیفیت اس کے دماغی توازن کی گڑبڑ نظر بہ ظاہر شاید صحیح ہو، لیکن اتنے بڑے تمدنی المیے کے ردعمل کی ایک اور صورت بھی تو تھی، اور وہ زیادہ خوشگوار زیادہ جاندار صورت تھی، اور وہ صورت یہ تھی کہ روشنی ان تمام شکستوں کا جرأت سے مقابلہ کرنے کے بعد آس پاس کے بکھرے ہوئے ملبے سے ایک نئے عزم، ایک تازہ ولولے کے ساتھ اُبھرتی۔ اور اگر وہ اُبھر سکتی، اگر وہ خالی خالی آنکھوں سے چاروں طرف "دیکھتی نہ رہ جاتی، اگر اس کا "دماغ اور ذہن بالکل خالی" نہ ہو جاتے اور اگر اس کا دل آہستہ آہستہ دھڑکنے کے بجائے نئے ارادوں اور نئی تعمیر کے لئے نارمل رفتار سے دھڑکتا، المختصر اگر روشنی اپنے کو TRANSFORM کر سکتی، اگر اس میں اتنی جرأت ہوتی کہ وہ ماتا ٹھیر کے مزارعوں اور کمہاروں کو مستقبل کا امین قرار دے سکتی تو یہ بیتی ہوئی ٹریجیڈی کا کتنا خوشگوار انجام ہوتا، روشنی کے کردار سے ابتدا میں مجھے یہی امید تھی، وہ اپنے اصولوں کے لئے "نیوا یرا" کی پالیسی میں تبدیلی کرنے کے خیال کی بڑے زور سے مخالفت کرنے والی اور اس کے لئے پی چو ایسے عزیز بھائی سے لڑ بیٹھنے والی روشنی کو ان حالات میں بڑے ٹھاٹ سے ابھرنا چاہیئے تھا، مگر ایسا نہیں ہوا مصنفہ کا یہی انداز یہی ATTITUDE ہے جس پر مجھے سب سے بڑا اعتراض ہے، اور میں پھر اس بات کو دہراؤں گا کہ اس کی وجہ صاف ہے، قرۃ العین کو یہ علم تو ہے کہ ہماری معاشرت طبقات کے خانوں میں بٹی ہوئی ہے، اور نچلا طبقہ اونچے طبقات سے سوائے اندھا دھند غیر انسانی اور غیر اخلاقی استحصال کے اور کچھ نہیں پاتا ——— لیکن مصنفہ کو طبقاتی رشتوں کا علم نہیں، تاریخ متضاد اور متصادم قوتوں کا بھی علم نہیں، اور اس سلسلے میں بھی وہ واضح نہیں کہ انسانی تمدن کا ایک دور زوال پذیر ہو کر یکسر مٹ نہیں جاتا۔ بلکہ اسی کے ملبے سے ایک نئی تہذیب کے سوتے پھوٹتے ہیں اور زندگی کے ارتقائی سلسلے میں موڑ ضرور آ سکتے ہیں لیکن

نہ پڑاؤ آتے ہیں نہ واپسی کا سفر ہوتا ہے اور نہ آخری منزل آتی ہے، غفران منزل اور کروا ہاراج کے اجڑنے کے بعد دھرتی کی ہری بھری آغوش پر خزاں نہیں ٹوٹ پڑتی، بلکہ اس دھرتی کے بیٹے زندگی کو بہتر صورت میں نکھارتے ہیں اور مولسری کی کلیاں پھر بھی گرتی رہتی ہیں، اور شام کے سناٹوں میں موسیقی کا سا انداز باقی رہتا ہے،

ناول میں اس زبردست کمی کے باوجود میں قرۃ العین حیدر کے اجتماعی شعور سے مایوس نہیں ہوا، میرا اندازہ ہے کہ قرۃ العین ذرا سی اور محنت کرے اور زندگی کے مسائل کو سراسر جذباتی یا وجدانی انداز میں دیکھنے کے بجائے سائینٹفک نقطۂ نظر سے جانچے تو اس کا ادبی مرتبہ بہت بلند ہو جائے گا، مجھے تسلیم کرنا ہوگا کہ قرۃ العین نے اختر حسین رائے پوری کی بیان کردہ حکایت کے مطابق کسی راجہ کے اس درباری کی حیثیت اختیار نہیں کی جو دریا کی لہریں گننے کی تنخواہ لیا کرتا تھا۔ قرۃ العین نے دوسرے بورژوا ادیبوں کی طرح اپنے ناول کو ڈرائنگ روم کے چمکتے دمکتے فرنیچر یا سرسراتے ہوئے ریشمی پردوں کی صورت نہیں دی، اس نے سوچا ہے، وہ متاثر ہوئی ہے، اُسے سیاسی اور سماجی بوالعجبیوں کا بھی احساس ہے، اور یہ بڑی غنیمت بات ہے، وہ دنیا کی سیاسی، سماجی اور ادبی ترقی پسند تحریکوں کی بھی دشمن نہیں معلوم ہوتی، اس نے طنز کا نشتر چلاتے ہوئے کسی کا لحاظ نہیں کیا، وہ ساری دنیا پر ہنسی ہے، اس لئے کہ سب سے پہلے وہ خود پہ ہنسی ہے، اور اپنے ماحول، اپنے طبقے اور ان کے مصنوعی رواجوں اور کھوکھلی روایتوں کا مذاق اڑایا ہے، وہ اس ناول میں اس بورژوائی مرمریں مینار پر سے بھی اُتر آتی ہے جس پر بیٹھ کر اس نے اپنی ابتدائی کہانیاں لکھیں۔ اب وہ بےپناہ گرسنیوں اور ستم زدہ نفسیوں کو دیکھ کر بڑی شدت سے متاثر ہوئی ہے:۔

——— ہمارے دماغ خالی ہیں، ہماری روحیں خالی ہیں، ہم کچھ سوچنا نہیں چاہتے، کچھ سمجھنا نہیں چاہتے، ہماری آوازیں اپنی آوازیں نہیں ہیں، ہماری آوازیں کہیں گم ہو گئی ہیں، ہم سرگوشیوں میں بھی کچھ نہیں سن سکتے، ہم اپنے دلوں سے بھی باتیں نہیں کر سکتے، وہ جو اسی طرح آنکھیں کھولے کنارے اندھیرے کے اس پار پہنچ گئے، ان کی پتلیوں میں ہماری تصویریں اسی طرح رہ گئی ہیں، جیس

طرح اب ہم تمہارے سامنے کھڑے ہیں، لیکن تمہاری آنکھوں میں کاجل ہے، اور مسکراہٹ ہے اور تم یہاں سے جاکر یہاں کی خاک اور گرد اپنے سفید چینی کے ٹائلوں والے متصل خانوں میں دھوڈالو گی، اور شام کو چائے کی میز پر بیٹھ کر اگلے روز کا پروگرام بناؤ گی ———

یہ شرنارتھیوں اور پناہ گزینوں نے کہا ہے اور روشنی نے سوچا ہے اور قرۃ العین نے لکھا ہے، اس اقتباس کی آخری سطروں میں قرۃ العین کا ذرا لطبقاتی شعور بھی جھلکی مارتا ہے پھر پھر وہ کٹھ ملاؤں کو بھی نہیں معاف کرتی جو عورت کے بارے میں فرماتے ہیں:

——— نیک عورت کو سال میں صرف دو مرتبہ کپڑے بنوا دو، ایک جاڑوں کے اور ایک گرمی کے، اور ہفتے میں ایک روز گوشت کھانے کو دو، یعنی صرف جمعے کے جمعے، اور پندرھویں دن سر کا تیل اور آنکھوں کا سرمہ مہیا کردو، اور بس اس سے آگے وہ کسی اور چیز کی مستحق نہیں ———

کانگریس اور مسلم لیگ کے سرکردہ رہنماؤں کے متعلق بھی وہ کسی نوع کی جذباتیت کی شکار نہیں ہوئی، اب اگر کانگریس پر تنقید کو ہند دشمنی اور مسلم لیگ پر تنقید کو حسبِ روایت پاکستان دشمنی سمجھ لیا جائے، تو میرے خیال میں یوں سمجھنے والوں کی "خرابیِ معدہ" کے باعث انہیں نظر انداز کر دینا چاہئے، یہ وہ لوگ ہیں جو "آزادی" کے اعلان کو ابھی تک ہضم نہیں کر سکے، ان کے نزدیک تو جاگیرداری کی مخالفت بھی اسلام دشمنی ہے، سو قرۃ العین مسلم لیگ اور کانگریس کی وقتی ہردلعزیزی سے مرعوب نہیں ہوئی اور اسی لئے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا سیاسی شعور کچھ ایسا روایتی بھی نہیں، سیاسی شعور کی ایک آزمائش TEST اور باقی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں خواجہ احمد عباس جیسے پرانے پرانے ترقی پسند بھی بہک گئے ہیں (پاکستان کے ترقی دشمن نقادوں اور ایڈیٹروں نے تو بھٹک کر اعلان بھی کر دیا ہے کہ وہ خط مستقیم میں بھٹکے ہیں) اور یہ مقام ہے انگریز کی سیاست کے بارے میں ادیب کا نقطۂ نظر اور بنگال اور پنجاب کی تقسیم میں اس کا ہاتھ ——— اور مروجہ نظام سیاست کو آزادی کا مقدس نام دینے کی عام بیماری ———

قرۃ العین نے اس معاملے میں کوئی لگی لپٹی نہیں اٹھا رکھی۔ حفیظ احمد کی مطلقہ بیوی کرسٹابل کو روشنی انگلستان رخصت کرنے بمبئی آتی ہے اور جب کرسٹابل کو الوداع کہنے لگتی ہے تو

—— خدا حافظ —— انہوں نے کہنا چاہا —— خدا حافظ برطانیہ کی کرسٹابل ڈورین —— ہم تمہارے آگے بہت شرمندہ ہیں۔ ہم تمہارے جلا دینے کے لئے لالہ رُخ اور غفران منزل کے صوفوں پر بیٹھے بیٹھے جی بھر کے تمہاری قوم کو گالیاں دیا کرتے تھے۔ اب تم جا رہی ہو، اس لئے کہ ہم نے تمہیں نظر انداز کر کے خود ہی ایک دوسرے کو گالیاں دینی شروع کر دی ہیں،

لیکن کرسٹابل ڈورین —— انہوں نے کہنا چاہا ——

جب تم اپنی ہری وادیوں اور کینٹ کے مرغزاروں میں حفاظت سے واپس پہونچ جاؤ، تو ہمیں ریڈ کراس کی امداد بھیجتے ہوئے (اور یہ امداد مل رہی ہے بفضلہ تعالیٰ —— نسیم) ہمارے لئے اپنے خدا سے دعا کرنا کہ اے خدا انہیں معاف کر یہ نہیں جانتے کہ یہ کیا کر رہے ہیں" —— لیکن کرسٹابل ڈورین! بڑا افسوس یہ ہے کہ ہم خوب جانتے ہیں کہ ہم کیا کر رہے ہیں، پچھلے کئی برسوں سے یہ جانتے چلے آئے ہیں کہ اس کا نتیجہ کیا ہوگا ——

اسی ساری عبارت کی معنویت کے علاوہ "تمہیں نظر انداز کر کے" کا ٹکڑا خاص طور پر قابل غور ہے، جس کا صاف و صریح مطلب یہ ہے کہ سارا کیا دھرا انگریز کا ہے، اور وہی اس تباہی کا مستحق تھا جو ہم نے اپنے ہی بھائیوں پر انڈیل دی،

اور پھر جب ۱۹۴۷ء والے "انقلاب" کا ذکر آتا ہے اس سلسلے میں بڑے بڑے ترقی پسند بھٹکے ہیں مگر قرۃ العین نے روشنی کی زبانی یہ الفاظ کہلوائے ہیں:

—— وہ چیخی —— انقلاب! —— انقلاب!! ——

ارے یہ انقلاب ہے! شرم نہیں آتی تمہیں ایسی نظمیں پڑھ کر خوش ہوتے ہوئے؟ ملک بھر کے اس قتل عام کو

تم کرانتی کے مقدس نام سے پکارنے کی کوشش کر رہے ہو؟ —
اور پھر ان ہی دنوں —— جب سارے ملک میں قیامت برپا ہوئی،
—— امریکن نامہ نگاروں کے کیمرے کلک کلک کرتے،
لائف اور لیوسٹ میں قرون وسطی کے اس ہندوستان کی مذہبی
جنگ کی تصویریں چھپتیں امپریل جم خانے میں رقص
ہوتے، اور لیڈی پامیلا ماؤنٹ بیٹن اغواشدہ عورتوں کے
کیمپوں میں جا کر ان سے ہاتھ ملاتیں ——
اور آخر میں ——

—— انسانیت کی تاریخ میں کہیں اس سے زیادہ
حماقت انگیز جنون کبھی ہوا ہے؟

قرۃ العین کا یہ سیاسی شعور یا یہ صحیح پولٹیکل نقطۂ نظر اس سے مایوس نہیں ہونے دیتا،
یہ درست ہے کہ اس سیاسی شعور کے مقابلہ میں ایک صحت مند سیاسی و سماجی نظام کی امنگ
کی کمی محسوس ہوتی ہے، اور اگر قرۃ العین اپنے ناول کے مرکزی کردار روشنی کی طرح اس کے بعد
بھی خالی خالی آنکھوں سے خلا میں دیکھتی رہ گئیں تو یہ ٹریجڈی روشنی کی ٹریجڈی سے بھی آگے
نکل جائے گی، لیکن ابھی اس کی فنی دیانت پر اعتراض کرنا زیادتی ہوگی، اس ناول کے موضوع
میں اس کا خلوص شعوری نہیں بلکہ بے خبری کا خلوص ہے، مجھے یقین ہے کہ آئندہ بھی وہ اُلٹے
قدم چل کر "کیبیٹریویں" کو ڈرانے کی لایعنی کوشش نہیں کرے گی بلکہ اس رواں دواں کارواں
میں شامل ہو کر مستقبل کی طرف لپکے گی جس میں عصمت، ہاجرہ، خدیجہ، صدیقہ بیگم، سرلا دیوی
اور دوسری خواتین پہلے سے شامل ہیں، یہ تو مسلمہ ہے کہ قرۃ العین قدامت کا ساتھ نہیں دے گی،
اس لئے کہ قدامت پر اس کا بھرپور طنز سارے ناول میں نمایاں ہے، ایک جگہ پر اُس نے
آغامیر کی ڈیوڑھی میں "شاہ اودھ" کے دربار کی بڑی پُراثر تصویر کھینچی ہے، یہ "شاہ اودھ"
لکھنؤ کے پُرانے نوابوں کی اولاد میں سے ہیں، اور بڑی مشکل سے گذر بسر کرتے ہیں، وہ انگریزوں
کے اعلان آزادی کے بعد کانگریسی حکومت سے اپنی اودھ کی بادشاہی واپس حاصل کرنا چاہتے ہیں
اور کچھ اس طرح بات کرتے ہیں جیسے سارا اودھ ان کے قدموں کے نیچے بچھا ہوا ہے، وہ اپنی مجلس
مشاورت کے سکریٹری چھمن صاحب سے کہتے ہیں:

——— توں قبلدی چھمن صاحب ۔ ہماری رعایاں گویاں بالکل خوش رہے یہاں سے کوئی موذی تنگ تو نہیں کر رہاں ؟ ———

اس نوعیت کا تیز اور تند طنز کرنے والی قرۃ العین قدامت کی قوتوں کے ساتھ تو یقیناً نہیں ہے، لیکن وہ کوئی واضح فیصلہ کبھی نہیں دے پاتی، اس نے اقبال کے جس مصرعے میں سے اپنے ناول کا نام چنا ہے، اس کا دوسرا ٹکڑا پہلے ٹکڑے سے زیادہ مناسب تھا، ناول کا نام "تیرے بھی صنم خانے" ہوتا تو کیا بُرا تھا۔ یہ "میرے" میں جو اپنائیت ہے بڑی گمراہ کن ہے، ان "میرے صنم خانوں" کی روشنی خالی خالی آنکھوں سے اور ٹرم روڈ پر گھومتی رہ جاتی ہے، اور پشکن ایک صدی پہلے کہہ چکا ہے کہ "کہا جاتا ہے کہ غم ایک اچھا مدرسہ ہے، ہو سکتا ہے! لیکن میرے خیال میں مسرت بہترین دارالعلوم ہے!"

اگر قرۃ العین اپنے ناول کے مرکزی کرداروں کے ساتھ عوام کا رشتہ قائم رکھ سکتی، تو پڑھنے والا کرداروں سے ایک فاصلے پر نہ بیٹھا رہ جاتا، پڑھنے والے کی حیثیت ایک تماشائی کی نہ ہوتی، بلکہ ایک اداکار کی، اور اس کمی کا وہی ایک علاج تھا، عوامی تجربات سے آگاہی اور طبقاتی رشتوں کا شعور،

اب قرۃ العین کے انداز، اسلوب اور مشاہدے کی طرف آیئے، اس نے اپنے موضوع کو سچائی سے نباہا ہے، اور کہیں بھی فنی پاکیزگی اور ادبی دیانت کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا، ناول میں کئی مقامات ایسے آتے ہیں کہ اگر کوئی ناتجربہ کار یا بیمار ذہنیت کا ادیب ہوتا تو آن کی آن میں چوما چاٹی شروع ہو جاتی، اور ایسے ایسے معرکے سر ہوتے کہ پیشہ ور فحش نگار تک دم بخود رہ جاتے، جب سب لوگ بیمار روشنی کے کمرے میں ڈاکٹر سلیم کو چھوڑ کر چلے جاتے ہیں یا جب ہز میجسٹی ہز میجسٹی کا کھیل کھیلتے ہوئے پی جو جذبات کی زد میں آکر کرسٹابل کو اپنی بانہوں پر اٹھا لیتا ہے ——— یہ بڑے نازک موقعے ہیں۔ مگر قرۃ العین نے انہیں بڑی ذمہ داری سے پیش کیا ہے، در اصل ان کرداروں کا ماحول ہی ایسا ہے کہ دوسرے طبقے کے پڑھنے والے ان میں فحاشی کے عنصر کو صرف تلاش ہی نہیں کرتے بلکہ متوقع رہتے ہیں کہ ابھی کوئی ایسی بات ہو گی جس سے ریڑھ کی ہڈی پر کھنکھجورے رینگنے لگیں گے، مگر ایسا نہیں ہوتا، اور اس کی وجہ یہ ہے کہ گلی میں سے گذرتے ہوئے چلمن کی اوٹ میں کوئی "شعلہ جوالہ" دیکھ کر بے ہوش ہو جانے والا اور

صرف تخلیہ سونگھ کر ہوش میں آسکنے والا نوجوان کافی عمر تک اپنی ماں بہن کے سوا کسی اور عورت کی صورت دیکھ ہی نہ پاتا، اور ہماری اردو شاعری کی مثنویاں ان ہی "پروردہ" قسم کے نوجوان کی تخلیق کردہ ہوتی ہیں۔ اور وہ لڑکیاں اور لڑکے جو غفران منزل کے کمروں، برآمدوں اور باغوں میں چہکتے پھرتے ہیں، اور ایک دوسرے کو تنہا پاکر بھی دوست یا بھائی بہن ہی رہتے ہیں ـــــــ دراصل ہر عورت کو محض غزال ختن نہیں سمجھتے،

قرۃ العین کا مزاح بھی اس کے فن کی نمایاں خصوصیت ہے، اس کے قہقہوں کا سبھاؤ اور اس کے مزاح کی حدت سمجھنے کی چیز ہے، وہ کسی ایسے ادارے کو برداشت نہیں کرسکتی جسے اپنے بارے میں کسی نوع کا ادعا PRETENSION ہو، اور اسی لئے وہ بہت تہلکا رحمل، زینت ریاض، کنور صاحب، کنور رانی، نام نہاد شاہ اودھ اور پھر اصغر امام، مسز ہری ہر پال اور رانی کمل گڈھ وغیرہ پر بڑی شدت مگر بڑی تہذیب سے برسی ہے، اور یہی کامیاب مزاح اور طنز کی خصوصیت ہے، لیکن مجھے قرۃ العین سے ایک زبردست شکایت ہے، ترقی پسند شاعروں میں سے چند ایک وارفتہ مزاجوں کا اس نے مذاق اڑایا ہے، اور اس کا حق ہر ادیب کو حاصل ہے کہ وہ ہماری خامیوں کو واضح کرے، مگر ناول کے واحد کمیونسٹ کردار خورشید کی ناکامی کے ذریعے اور ویسے بھی کئی مقامات پر کمیونسٹوں کے بارے میں اچھے خیالات کا اظہار نہیں کیا گیا، کمیونسٹوں کو گالیاں دینا ہر اس شخص کا وطیرہ بن چکا ہے، جو یا تو کمیونزم کے بارے میں کچھ جانتا ہی نہیں، یا اشتراکیت دشمن ممالک افراد اور اداروں کے پروپیگنڈے سے اندھا دھند بغیر سوچے سمجھے متاثر ہے، کمیونسٹ بھی انسان ہوتے ہیں، اور وہ بڑے اچھے انسان اور بڑے دلیر اور ایثار پیشہ انسان ہوتے ہیں، ان کے لمبے بالوں، اجڑی صورتوں، میلے کپڑوں، خستہ حالی، غریبی یا مفلوک الحال کا مذاق اڑا دینا بڑی کھوکھلی سی بات ہے، اور پھر یہ ایک فیشن چل نکلا ہے کہ کمیونزم کو برا نہیں کہتے البتہ کمیونسٹوں کو برا کہتے ہیں اور اس آڑ میں جبر و تشدد کی حکمت عملی شہ پاتی ہے۔ سارتر کا ایک کردار یاد آرہا ہے جو سوشلسٹ ہے، سارتر اس پر طنز کرتا ہے اور لکھتا ہے کہ اس نے علم حاصل کرنے کے لئے لائبریری کا مطالعہ شروع کیا، مگر سب سوشلسٹوں کی طرح مطالعے کا کوئی نظام اس کے ذہن میں نہیں تھا، اس لئے اس نے ابجدی لحاظ سے کتابیں پڑھنا شروع کیں، اور پھر لائبریری میں بچوں کے ساتھ غیر فطری فعل کرتا رہا ؛۔ سارتر اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ وہ سوشلزم کا مخالف نہیں البتہ سوشلسٹوں کے ضرور خلاف ہے جو عموماً اسی نوعیت کے فرد ہوتے ہیں۔ بہرکیف کمیونسٹوں اور

اشتراکیوں کو برا بھلا کہنا ایک فیشن سہی جو آج پاکستان میں بھی بڑا مقبول ہو رہا ہے، مگر ایک سوچنے سمجھنے والے ادیب کو اس قسم کا نقطۂ نظر قطعی زیب نہیں دیتا، اور ہماری سوسائٹی کے دوسرے افراد کے مقابلے میں کمیونسٹ نوجوان اخلاقی لحاظ سے کہیں زیادہ بلند اور سر برآوردہ ہیں، تقابل ہوتا تو اور بات تھی، معاملہ واحد کردار کا ہے۔

زبان اور انداز بیان صاف ستھرے اور بے حد خوشگوار اور نثر پارے ہیں، اس سے پہلے یہ شکایت عام تھی کہ قرۃ العین انگریزی الفاظ کو مکالموں کے علاوہ بیانیہ عبارت میں بھی استعمال کرنے کی عادی ہے، مگر اس ناول میں تو اس کی زبان نہایت صاف ستھری ہے اور انداز بیان میں اس کے بیشتر افسانوں کی سی الجھن نام کو نہیں، اسلوب کے معاملے میں آئرش ڈرامہ نویس سین او کیسی کے بارے میں چارلس ہمبولٹ کے الفاظ یاد آرہے ہیں

HE HAS LED A HARD LIFE AND HE HAS A HARD MIND.

(اس نے بڑی کڑی زندگی بسر کی ہے اس لئے وہ بڑے کڑے مزاج کا آدمی ہے)
قرۃ العین کے متعلق بھی کہا جا سکتا ہے:

SHE HAS LED A CALM LIFE AND SHE HAS A CALM MIND.

(اس نے پرسکون زندگی بسر کی ہے اس لئے اس کا مزاج بھی پرسکون ہے)

اور یہی سکون، توازن اور پاک و صاف رنگینی ناول کی زبان اور بیان کی جان ہیں، وہ مختصر الفاظ استعمال کرتی ہے، بڑی قوت سے استعمال کرتی ہے، اور بڑی صفائی سے بہت کم مدت میں بہت زیادہ کہہ جاتی ہے، انداز بے حد رومانی اور شاعرانہ ہے، مگر یہ کوئی ایسی اعتراض کی بات نہیں، ہمیں یہ کبھی نہیں بھولنا چاہیئے کہ ہم ادیب اور فن کار ہیں اور ہم خبروں کے ترجمے نہیں کرتے، ادب تخلیق کرتے ہیں (ویسے خبریں جمع کرنا اور ان کے ترجمے کرنا کوئی گناہ نہیں، بڑا معزز اور اہم پیشہ ہے) اسی لئے میں قاضی عبدالغفار، امتیاز علی تاج، کرشن چندر، اور قرۃ العین حیدر اور خود اپنے طرز تحریر کو ادب کے لئے بے حد ضروری سمجھتا ہے قرۃ العین حیدر اتنے شگفتہ اور اتنے رومانی انداز کے باوجود غم و الم کی بھی بڑی کامیاب عکاسی کرتی ہے، اڈیشری لہری، پی تیو اور کرن کی موت پر اس نے جو کچھ لکھا ہے انہیں اردو ادب کے غیر فانی ٹکڑوں میں بلند مرتبہ ملنا چاہیئے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین کو زبان اور اسلوب پر کافی قدرت حاصل ہے، میں نے ہمیشہ عصمت اور ہاجرہ کے ذرا ذرا سے بالکل سیدھے سادے

لفظوں میں زندگی اور کشمکشِ زندگی کے کتنے چشمے ابلتے دیکھے ہیں، کرشن اور چند دوسرے افسانہ نگار جن میں خود میں بھی شامل ہوں، تفصیل میں جانے کے عادی ہیں اور شاید یہ ہمارا نقص ہے، شاید مختصر افسانہ نویسی کے لئے یہ ایک نقص ہے (چند لوگ کہتے ہیں اور میں اب تک ماننے کیلئے تیار نہیں ہوں) لیکن قرۃ العین رنگیں نگار ہونے کے باوجود کم از کم اس ناول میں تو چند لفظوں کی انفرادی ترکیب سے اکٹھی بہت سی باتیں کہنے لگی ہے، اور اگر اس انداز کو شعوری طور پر ترقی دینے کی کوشش کی تو بڑی کامیاب ہوگی،

(اس ناول میں ایک بالکل نئے اسلوب کا بھی تجربہ کیا گیا ہے، قرۃ العین بات کہتے کہتے کہنے والے کی نفسی حالت کو بریکٹ میں لکھ دیتی ہے، یہ طریق کار اکثر کامیاب رہا ہے مگر کہیں کہیں "بور" ہونے لگتا ہے، خصوصاً اس وقت جب بڑے زور کا مکالمہ جاری ہو اور درمیان میں ایک دم بریکٹ شروع ہو جائیں، بہرکیف تجربہ برا نہیں اور اسے ترقی دے کر خاصہ پُراثر بنایا جا سکتا ہے) یورپ کے عینیت پسندوں نے اس تجربہ کے ساتھ زیادتیاں کی ہیں، اسی لئے وہاں یہ طریقہ اب کچھ ایسا پسند نہیں کیا جاتا،

فطرت اور مناظر فطرت کی عکاسی میں قرۃ العین کو کمال حاصل ہے، اس سلسلے میں وہ بہت کامیاب ہے۔ کرشن چندر کی طرح اس نے مناظر میں جیسے گس کران کے بارے میں لکھا ہے اور پھر کچھ ایسے دلربا اور شگفتہ انداز میں کہ کئی بار یوں معلوم ہوتا ہے جیسے ہم شعر پڑھ رہے ہیں، سید امتیاز علی تاج نے شاید اسی رنگینی سے ذرا ضرورت سے زیادہ متاثر ہو کر لکھ دیا ہے کہ:

—— قرۃ العین کی تحریر الجھے اور تھکے ہوئے دماغ کیلئے فرحت کا پیغام لاتی ہے ——

اگر ادب صرف فرحت کا پیغام لانے کا کام دینے لگے تو میرے خیال میں گرمیوں میں لیمن کی ایک برف لگی بوتل اور سردیوں میں گرم چائے کی ایک پیالی اس سے کہیں زیادہ بہتر ہے امتیاز صاحب نے شاید جلدی سے فلیپ کے لئے یہ رائے لکھ دی۔ اگر وہ سارا ناول پڑھتے تو یقیناً قرۃ العین کی اس کامیاب کوشش کو صرف "فرحت بخش" کہہ کر اسے مختلف شربتوں کی فہرست میں شامل نہ کر ڈالتے۔ یہاں اقتباس پیش کر کے میں طوالت کا مرتکب نہیں ہونگا (اگرچہ اب تک یہ ارتکاب ہو بھی چکا ہے) کہنا صرف یہ ہے کہ یہاں مولسری کی کلیاں ہیں، پُروائی کے نم جھونکے ہیں، شبنم آلود سفید شگوفے ہیں، باغوں پر جھکی ہوئی گھٹائیں ہیں، سناٹے ہیں (اور سناٹوں کی مختلف قسموں کا تو کوئی شمار ہی نہیں)

گلابی جاڑے ہیں یوکلپٹس کے جھنڈ اشوک کی قطاریں اور پھران کے لانبے لانبے لیٹے ہوئے سائے ہیں۔ بنفشے کے شگوفے اور زرد گلاب کی بیلیں ہیں، گومتی ہے اور گھاگھرا ہے، اور نہ جانے کیا کیا ہے، رنگ ہیں، خوشبوئیں ہیں آوازیں ہیں، اور یہ سب کچھ اتنی فن کاری سے ناول کے کنویس میں شاید اس لئے سمویا جاسکا ہے کہ قرۃ العین افسانہ نگار اور ناول نویس کے علاوہ کامیاب مصور بھی ہے، اور رقص وموسیقی کے بارے میں اس کی معلومات وتجربات گوناگوں ہیں۔

اکثر ابواب اس قسم کے فقروں پر ختم ہوتے ہیں ـــــ "مینھ چھاچھم برسنا شروع ہوگیا" ـــــ "باہر سڑک کے نیلے دھند لکے میں لپٹا ہوا سناٹا زیادہ تیزی سے چیخنے لگا" "اسوک کی قطاریں ساکت کھڑی ہیں" ـــــ اس قسم کے ابواب کی تعداد اتنی زیادہ ہے کہ بعض اوقات کوئی باب ختم کرنے سے پہلے خواہ مخواہ آنے والے آخری منظر یا تیج کا خوف ذہن پر ناچنے لگتا ہے، اسی لئے یہ فقرے کہیں کہیں بیکار نظر آنے لگتے ہیں۔

مجموعی حیثیت سے قرۃ العین حیدر کا یہ ناول اردو کا ایک کامیاب ناول ہے کیونکہ یہ گیا ہی سامنتی دور کی ایک فن کارانہ تاریخ ہے، ذہانت سے لبریز لیکن دوطرفہ خلوص سے آلودہ۔

آخر میں مجھے گورکی کے الفاظ میں قرۃ العین سے پوچھنا ہے کہ:

ـــــ ثقافت اور کلچر کے علمبردارو تمہارا رُخ کدھر ہے؟ ـــــ

ـــــ کیا تم کلچر کی محنت کش قوتوں کے ساتھ ہو یا ڈاکوؤں کے اس نظام کے ساتھ جو سر سے شروع ہو کر نیچے کی طرف مسلسل گل رہا ہے! تمہارا رُخ کدھر ہے؟ ـــــ

قرۃ العین حیدر کو جلد از اپنا رُخ مقرر لینا چاہئے، اس لئے کہ اس میں ترقی کے واضح امکانات ہیں، رُخ کا تعین اس کے لئے بھی مفید ہوگا اور اردو ادب کے لئے بھی۔

(شاہراہ ۱۹۵۱)

وارث علوی

سفینۂ غمِ دل

قرۃ العین حیدر ایک عرصہ تک اردو میں بحیثیت افسانہ نگار مقبول رہیں ان کے افسانوں میں ہمیں پہلی بار تلازمِ خیال کی تکنیک کا کامیاب استعمال ملتا ہے لیکن یہ تکنیک اور وہ منفرد اسلوب جو قرۃ العین کے افسانوں کے ساتھ مخصوص ہے ماحول اور فضا کا طائرانہ نظر سے جائزہ لینے میں مدد دے سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے افسانوں کے مطالعہ سے ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ان کی تمام تر صناعانہ چابکدستی، فنی مہارت اور تکنیکی صلاحیت کے اظہار کا بہترین ذریعہ مختصر افسانہ ہی ہے اور ان کا اسلوب اور تلازمِ خیال کی تکنیک اس سے زیادہ وسیع میدان میں شاید اتنی کامیاب نہ رہے۔ لیکن یہ دیکھ کر بڑا تعجب ہوتا ہے کہ قرۃ العین کے ناول ان کے افسانوں سے بھی زیادہ کامیاب ہیں اور آج وہ اردو کے ممتاز ناول نگاروں میں شمار کی جاتی ہیں۔ اس وقت تک ان کے دو ناول نکل چکے ہیں "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غمِ دل"۔

یہ بھی ہمارے ادب کی کچھ ستم ظریفی نہیں کہ جس ادیب سے ہم کچھ توقعات وابستہ کرتے ہیں وہ بڑے اطمینان سے ایسے جُل دے جاتا ہے۔ قرۃ العین کا دوسرا ناول "سفینۂ غمِ دل" ہماری اُن توقعات کو پورا نہیں کرتا جو اُن کے پہلے ناول کی بنیاد پر ہم نے ان سے وابستہ کی تھیں۔

ناول میں جس زمانہ کی مصوری قرۃ العین نے کی ہے اُس کا وقار عظیم نے اِن الفاظ میں اجمالی جائزہ لیا ہے "وہ (زمانہ) ہندوستان کی سیاست اور معیشت کے لئے بڑے انتشار

اور بڑی ہماہمی کا زمانہ تھا۔ گول میز کانفرنس، عدم تعاون، بائیکاٹ، انگریز کے اقبال کا زوال، معاشرے کی طبقاتی سیڑھیوں کا شدید احساس، ہیبتناک بے روز گاری۔ عوامی محاذوں کا قیام جد وجہد بلند عزم۔ جوان ارادے اور مستقبل کے سہانے خواب۔ اس سیاسی خلفشار میں ہندو اور مسلمان گھرانوں میں لڑکیوں کی اعلیٰ تعلیم کا چرچا۔ اس حد تک لڑکیاں امتحانوں میں اول آنے لگیں۔ پھر شعر کہنے پیانو بجانے کے ذوق کی پرورش ——— یہ تو عام انداز زندگی تھا۔

لیکن اس عام انداز نے تہذیب وتمدن کے ان گہواروں پر بھی اپنا سایہ ڈالنا شروع کر دیا تھا جہاں صدیوں سے صرف روایت کی پاسبانی کو زندگی کا سب سے بڑا مقصد سمجھا جاتا تھا۔ تہذیب وتمدن کا یہ گہوارہ لکھنؤ تھا جس میں ایک طرف بدلے ہوئے نظام زندگی نے نوجوانوں میں "انگارے" اور "لندن کی ایک رات" کو محبوب بنایا تھا۔ اور ان علمی مشاغل سے ہٹ کر سماجی ہنگامے، دعوتیں۔ پارٹیاں، وسکی کے پیگ، پیالوں کی کھنک، فاکس ٹراٹ اور سول میرج کے اسکنڈل ایک طبقہ کی یہ زندگی تھی۔ اور دوسرا طبقہ اب بھی ناسخ اور غالب کے ایک ایک شعر پر بحث کرتا تھا اور سر دھنتا تھا فسانۂ آزاد اور داوود پیچ کو اپنی لائبریریوں کی زینت بناتا افیون کی پینک میں چین جاپان کے معرکوں کا ذکر چھیڑتا بیٹروں اور کنکوؤں کے معرکے لڑاتا اور بی ماہ منیر کا فرض ادا کرنے کے لئے نیلم کے دانوں اور فرشی پاجاموں کا مسالہ کھٹ کھٹ جی کے ہاتھ بیچتا تھا۔"

تھوڑے بہت فرق کے ساتھ یہی ماحول "میرے بھی صنم خانے" کا ہے۔ لیکن سفینۂ غم دل میں اس ماحول کی عکاسی میں جو کمی نظر آتی ہے وہ جیسا کہ وقار عظیم آگے چل کر بتاتے ہیں صرف اس گہرائی کی ہے جو ادب اور صحافت اور اس لئے ناول اور کسی ہلکی پھلکی تخلیق میں امتیاز پیدا کرتی ہے، اس ماحول کا گہرائی اور گیرائی سے احاطہ کرنے میں قرۃ العین بری طرح ناکام رہی ہیں مختلف طبقوں اور خاندانوں کی جھلکیاں محض سطحی ہیں اور وہ کسی سماجی مطالعہ کا سواد بہم نہیں پہنچاتیں مثلاً قاسم رضا کے قدامت پسند خاندان کی ترجمانی ان کی جاگیر اور ان کی حویلیوں کا ذکر کسی حیات آمیز اور بصیرت افروز مرقع کو ترتیب نہیں دیتا بلکہ اعلیٰ درجہ کے صحافی تقاضوں ہی کو پورا کرتا ہے یہی حال قرۃ العین کے اپنے خاندان کی ترجمانی کا ہے۔ یہ ترجمانی بھی محض ایک مجرد اور جزئی شکل رکھتی ہے اور ناول کی مجموعی ہیئت کا لاینفک عنصر نہیں بن پاتی۔ ناول کے اکثر واقعات مجرد حیثیت رکھتے ہیں اور باہم منسلک ہو کر کسی مسلسل اور مربوط عمل کی

تشکیل نہیں کرتے۔ ناول میں بعض بہت ہی اونچے طبقہ کے لوگوں کا ذکر ہے راجکماریوں،
راجاؤں اور اونچے عہدوں پر فائز سامراج کے نمائندے انگریزوں کا طبقہ لیکن اس طبقے کے ذکر میں قرۃ العین
کی طنز خاموش ہے اِس طبقہ کی مکاریوں کا پردہ چاک کرنے میں ان کا قلم پس و پیش کر رہا ہے۔
اور اگر کسی جگہ اُن کی سطحیت، زوال اور ارتقار دشمن کی سرگرمیوں کا ذکر آبھی جاتا ہے تو اس پر ابہام
کا ایسا غبار چھپا یا ملتا ہے کہ ہر چیز دھندلی، ناقابلِ شناخت اور مہمل ہو جاتی ہے۔ ہم اُن کے
اس طنز کے منتظر رہتے ہیں جو ان کے افسانوں میں اکثر سامراج اور اپنے طبقہ کی رومانی اور اخلاقی
تہی مائیگی پر ملتا ہے۔ اس ناول میں اپنے طبقہ کی آئینہ داری میں وہ سچائی اور صداقت بھی نہیں
جس کی بنا پر ہم ان کے سماجی نظریات سے قطع نظر اس تصنیف کے متعلق تھوڑے بہت فرق
کے ساتھ وہ رائے قائم کر سکتے جو مارکس نے بالزاک، لینن نے ٹالسٹائی اور گورکی نے دستوئسکی
کے متعلق قائم کی تھی۔

ناول کے واحد متکلم کے بارے میں یہ شبہ ہی نہیں ہو سکتا کہ ہر چند کہ وہ ہے نہیں ہے۔ جیسے
کہ ٹیڑھی لکیر کی شمن اور گریز کے نعیمؔ کے بارے میں ہو سکتا ہے۔ اس طرح ناول خود نوشت سوانح حیات
کی ایک جھلک بن گیا ہے یہ بات بذات خود اتنی معیوب معلوم نہ ہوتی اگر اس میں عام انسانی
دلچسپی کے تجربات، مشاہدات اور عناصر سموئے جاتے۔ ان اجزاء کا فقدان ناول کو ایک
خاندان کا روز نامچہ بنا دیتا ہے۔ قرۃ العین نے اپنے شخصی تجربات اور ذاتی مشاہدات میں
کوئی عمومیت پیدا نہیں کی۔ اس کو میں ایک مثال سے واضح کروں گا۔ ناول میں سجاد حید یلدرم
کا ذکر اور ان کی غیر متوقع موت کا بیان بہت پُرخلوص اور صداقت پسند ہے اور اس کے ایک۔
ایک لفظ سے محبت اور عقیدت کے جذبات ہویدا ہیں۔ لیکن اُن کا یہ بیان ایک بیان واقعہ
کی حدود سے آگے نہیں بڑھتا اور کسی ایسے انسانی تجربہ کو نمایاں نہیں کرتا جس سے اُس میں
آفاقی قدروں کی روح تڑپنے لگے۔ یلدرم کا کردار خاندان اور ذاتی تعلقات کے دائرہ میں محدود
رہتا ہے اور ناول کا ایسا ضروری اور لازمی جزو نہیں بن پاتا۔ جس کا ہونا یا نہ ہونا ناول کے
مجموعی ارتقاء کو متاثر کر سکے۔ یلدرم کی موت ایک کردار کی موت سے زیادہ ایک باپ
کی موت ہی رہتی ہے۔ اور اس سانحہ سے قاری میں وہ جذباتی تموّج پیدا نہیں ہوتا جس
سے خود قرۃ العین دوچار ہوتی ہیں اس کے برعکس ہم سامرسٹ مائم کے ناول OF HUMAN
BONDAGE جو ناول ہی کے فارم میں مصنف کی سوانح عمری ہے کے ہیرو فلپ کی داستان میں فلپ

کی ماں سل کے مرض میں مبتلا ہے۔ وہ قریب المرگ ہے۔ اسے اس بات کی سخت فکر ہے کہ مرنے کے بعد اُس کے بچے اس کی شکل و شباہت سے بھی واقف نہ ہوں گے۔ چنانچہ وہ کپڑے پہنتی ہے۔ کنگھی کرتی ہے اور اس بیماری کی سخت حالت میں بھی جب کہ ڈاکٹر نے اسے چلنے پھرنے سے منع کیا ہے وہ فوٹوگرافر کے یہاں جاتی ہے اور تصویریں کھنچاتی ہے۔ ماہم کی کتاب SUMMINGUP سے پتہ چلتا ہے کہ یہ واقعہ خود اس کی ماں سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن ماہم (اور ان معنوں میں ہر بڑے مصنف) نے اس واقعہ کو اور دوسرے سینکڑوں واقعات کو جو اُسے اور دوسرے مختلف افراد کو پیش آئے ایک غیر شخصی اور عمومی رنگ دے کر انہیں غیر فانی خصوصیات کا حامل بنا دیا۔ فلپ کی ماں اپنی شدید انسانیت اور اپنے بچہ کے لئے اپنی بے پوت محبت کے لحاظ سے ایک زندہ اور متحرک کردار کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

پھر اس ناول کا قنوطی فلسفہ واقعات اور روداد سے نہیں اُبھرتا بلکہ اوپر سے مسلط کیا ہوا معلوم ہوتا ہے، ناول کی عام قنوطی فضا اور واقعات میں کوئی ایسا نفسیاتی ربط نہیں جھلکتا جس سے کرداروں کے ذہنی انتشار اور اعصابی تشنج کا جواز ہمیں خارجی واقعات واقعات میں مل سکے۔ میرے بھی صنم خانے" میں کوئی نہ کوئی ایسا واقعہ موجود ہوتا تھا جو کرداروں کے اندازِ فکر کو واقعہ کی مناسبت سے قنوطیت یا رجائیت کی طرف موڑ دیتا۔ پھر میرے بھی صنم خانے کے کردار زندگی کی ناکامیوں اور نامرادیوں سے مایوس اور دل گرفتہ ضرور ہوتے تھے لیکن علی فواد اور الیمیر یکیٹن کی طرح اعصابی توازن کھو کر NEUROTIC نہیں بن جاتے تھے۔ کرن اخیر تک اعصابی طور پر صحتمند رہتا ہے اور کشمیر کے محاذ پر مارا جاتا ہے رخشندہ سب کچھ لٹ جانے کے باوجود نیوایرا کو سنبھالے رکھتی ہے۔ لیکن سفینۂ غم دل کے کرداروں پر تو ایک عجیب NEURASTHENTIC کیفیت چھائی رہتی ہے۔ قرۃ العین کے نزدیک ان سب لوگوں کی ٹریجیڈی یہ ہے کہ یہ سب لوگ سوچتے بہت ہیں۔ میرا تو کہتی بھی ہے کہ وہ اب سوچنا بند کر دیگی اور لیلےٰ بلگرامی کی طرح جس میں غور و فکر کی صلاحیت نسبتاً کم ہے اور پُر سکون بھی ہے زندگی میں ایک خوش گوار ترتیب و سلیقہ پیدا کرنے کی کوشش کرے گی۔ لیکن میرا خیال ہے کہ سوچنا ان کی ذہنی پریشانی کا واحد سبب نہیں۔ در اصل یہ سب کارستانیاں اُس اندازِ فکر کی نہیں، جو عمل اور جد و جہد سے علاحدہ ہو کر INTELLECTUAL REVESIC میں کھو جاتا ہے۔ وہ رخشندہ اور کرن کی طرح المیہ کردار

تو کیا بنتے اُن میں تو اتنی بھی توانائی نہیں، کہ ان کے مصائب رقّت تک طاری کر سکیں۔

ارون اور ایلمر ریکس ایک رجعت پسند اور ظالم حکومت کے ہاتھوں بِک کر کس طرح اپنے ضمیر کی آواز کچل دیتے ہیں اور ضمیر کو کچلنے کے اس عمل سے وہ کیسے روحانی کرب سے دو چار ہوتے ہیں اس کا ذکر قرۃ العین نے اپنے مخصوص انداز میں کیا ہے۔ پھر بھی وہ اس دار وگیر اور کشمکش کو بھرپور طریقہ پر پیش نہیں کر سکیں اور ارون کا کردار اخیر اخیر میں مبہم اور بے معنی ہو گیا ہے، ایلمر ریکس کی شاعری اور لطافتِ طبع تو محض ایک فریب معلوم ہوتی ہے اس کے کردار کے ایسے نازک پہلو نہیں ابھرتے جن سے پتہ چلے کہ وہ واقعی برطانوی سامراج کی جابرہ ہندوستانی حکومت کا آلۂ کار بن کر خود کو مظلوم اور مطعون خیال کرتا تھا برطانوی سلطنت کے مفاد کا وہ شعوری اور جذباتی طور پر حامی ہے اور ہر حال میں اُن اصولوں کی حفاظت کو اپنا فرض سمجھتا ہے جن کی نمائندگی وہ ہندوستان میں بحیثیت سول سرونٹ کے کر رہا ہے۔ اس کا تمام تر اعصابی انتشار اور ذہنی کرب کسی ایسی روحانی کش مکش کو ظاہر نہیں کرتا جو اس کے ضمیر اور ادائیگی فرض کے درمیان جاری ہو۔ میرا سے اس کی محبت اس کے کردار کو اور مضحکہ خیز بنا دیتی ہے علی کا اسے طمانچہ مارنا اس کے کردار کی مظلومیت کو ابھارتا ہے لیکن یہ مظلومیت بھی نجانے کیوں ایک DOCILE کردار کی مظلومیت معلوم ہوتی ہے۔

قرۃ العین کی زبان کی مٹھاس اور اسلوب کی حلاوت اس ناول میں بدستور موجود ہے۔ لیکن زبان اور اسلوب حقائق تک پہنچنے کا ایک دلآویز ذریعہ ہیں مقصود بالذّات نہیں۔ اسلوب اور ٹکنیک کا کام مواد کو خوبصورتی اور صفائی سے پیش کرنا ہے۔ اور حقائق اور واقعات میں ترتیب سے تناسب اور توازن قائم رکھنا ہے۔ اس ناول میں قرۃ العین کا اسلوب حقائق تک پہنچنے اور واقعات کا ادراک کرنے میں ہماری مدد کرنے کی بجائے رکاوٹ پیدا کرتا ہے۔ اسلوب میں جگہ جگہ گنجلک اور ژولیدگی پیدا ہو گئی ہے۔ ان کی جادو بیانی کا تمام تر کمال محض خیالی پیکر تراشنے میں صرف ہو گیا ہے۔ طلسمی فضائیں جو ہمیں مسحور کیا کرتی تھیں طلسمات کے ایسے کارخانے میں بدل گئی ہیں۔ جہاں قاری کا ذہن مختلف پیکروں اور خیالی تصویروں سے الجھتا رہتا ہے۔ لیکن کوئی تصویر کوئی مرقع اسے متاثر نہیں کرتا۔ ناول کی تمام فضا پر صرف سائے رینگتے ہوئے ملتے ہیں۔ سائے جو کرداروں کی کسی نفسیاتی

یا احساساتی کیفیت کی آئینہ داری نہیں کرتے۔ وہ صرف تخئیل کے بلند آسمانوں پر منڈلاتے رہتے ہیں اور انسانوں کے جذبات کا عکس نہیں بن پاتے۔ ان کا IMAGISM ابہام کا شکار ہو گیا ہے اور اس میں کوئی جان نہیں رہی جو اسلوب اور جو تکنیک ان کے افسانوں میں لطف دے جاتی تھی وہ اس ناول میں آنکھوں سے گر جاتی ہے۔ ناول کا کنواس وسیع ہوتا ہے۔ اس میں ماحول کردار اور واقعات کا جائزہ افسانوں کی نسبت زیادہ گہرائی اور گیرائی سے لیا جاتا ہے۔ تلازم خیال کی وہ تکنیک جو قرۃ العین کے افسانوں میں ایک خاص حسن اور جاذبیت پیدا کرتی ہے اس ناول میں محض انتشار کو جنم دیتی ہے۔ میرے بھی صنم خانے" کی تعمیر ایک خاص پلان کے تحت ہوئی ہے جس سے ناول ارتقار کی مختلف منزلیں طے کرتا ہوا ایک خاص نکتۂ عروج پر پہنچ کر ختم ہوتا ہے۔ لیکن سفینۂ غم دل" میں عمل بہت ہی سست اور کہانی کا عنصر اس قدر معمولی ہے کہ بقول وقار عظیم" جہاں ناول ختم ہوا ہے اس سے پہلے بھی ختم ہو جاتا یا اس سے بہت آگے بڑھ کر جو تصویریں نظر کے سامنے آتی ہیں اُن کے نقوش میں کوئی کمی یا زیادتی نہ ہوتی۔

بہر حال قرۃ العین کا یہ ناول اتنا ہی حوصلہ شکن ہے جتنا کہ ان کا پہلا ناول امید افزا تھا۔ اردو ادب نے پہلے بھی ان سے امیدیں وابستہ کی تھیں اور آج بھی وہ اُن سے مایوس نہیں ہوا ہے۔ ہر ادیب کے آرٹ میں نشیب و فراز آتے رہتے ہیں کسی ایک تخلیق کی ناکامیابی فنکار کے زوال کی دلیل نہیں ہوتی۔ اردو ادب آج بھی قرۃ العین سے بہت سی توقعات وابستہ کئے ہوئے ہے اور چاہتا ہے کہ قرۃ العین کا ارتقاء عصمت کے اس خیال کو صحیح ثابت نہ ہونے دے کہ آسمان ادب پر جو ستارہ بڑی آب و تاب سے آفتاب بن جانے کے آثار لے کر چمکا تھا وہ ایک ہی جگہ چمک چمک کر اپنی روشنی گم کر بیٹھا۔

(شاعر مئی ۱۹۵۴ء)

عبدالمغنی

سفینۂ غمِ دل

قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناول "سفینۂ غمِ دل" ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا۔ اس کا ماحول اور کردار بھی نوعیت کے اعتبار سے وہی ہیں جو پہلے ناول "میرے بھی صنم خانے" اور افسانوں کے پہلے مجموعے "ستاروں سے آگے" میں پائے جاتے ہیں۔ اعلیٰ متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ اور جدید تہذیب کے پروردہ افراد بالخصوص نوجوانوں کے صنم کدوں کی شکست کے موضوع کی تکرار کا اقرار خود مصنفہ کے بیانات سے ہوتا ہے:

"ہندوستان کے اونچے متوسط طبقے کی یہ وہ نسل تھی جو انگریزی کورسوں اور مودرن ناچوں کے زیرِ سایہ پروان چڑھی عجب ترحم انگیز اور مضحکہ خیز دور تھا۔ یہ لوگ زندہ رہے تھے۔ اپنے آپ کو وہ پرانی فیوڈل تہذیب کا وارث بھی گردانتے تھے اور ہر وقت اپنی تعریف کرنے میں مصروف رہتے تھے"۔ ——

—— (ص ۹۶-۹۵)

"لیکن اب تم سے ان اکیلے صنم خانوں کا ذکر نہ کروں گی میں نے تمہیں وہ بتلایا ہے جو وقت کے ساتھ گزرا"۔

—— (سفینۂ غمِ دل)

"یہ کوئی تیز دھار دار چیز ہے جس نے روح کو بے حد گہرا کاٹا ہے، ہمیشہ کے لیے زخمی کر دیا ہے"۔۔۔۔۔۔

۔۔۔۔۔۔ (ص ۳۰۳)

"انقلاب ایک خواب تھا، ہم کس موت سے بچے، اب کون سی موت ہمارے سامنے ہے"۔۔۔۔۔۔

۔۔۔۔۔۔ (ص ۳۴۶)

"کہتے ہیں اس مٹی پر بیٹھ کر، اس پرانی ندی کے کنارے اس قدیم امام باڑے کے سائے میں جب کہ سورج آہستہ آہستہ ڈوبتا جا رہا ہے۔ انیا، آنے آبا و اجداد کا مرثیہ لکھوں گی؟ کیونکہ ہم بے حد نا اہل ثابت ہوئے۔ ہماری نسل اس بار کو نہ اٹھا سکی جو آبا میاں تم نے اور تمہارے ساتھیوں نے ہمیں سونپا تھا۔ ہم تمہارے معیاروں پر جو انسانیت اور شرافت اور تہذیب کے معیار تھے پورے نہیں اتر سکے اور اس لیے اب ہم جا رہے ہیں"۔۔۔۔۔۔ (ص ۳۱۲)

ناول تحریک آزادی کے نقطۂ عروج ۴۲ء کے آس پاس کے دور اور ماحول سے شروع ہو کر تقسیم ہند اور اس کے قریبی زمانے کی چند جھلکیوں پر ختم ہو جاتا ہے۔ یہ ایک مثالیت پسند نئی نسل کی شکست آرزو کی پروردہ داستان ہے جس میں مصنفہ اور اس کے ہم عصروں کے شیریں خوابوں اور ان کی ہولناک تعبیروں کا بیان ہے۔ بہر حال، اس ناول میں خام جذبات کا وہ لاوا نہیں جو پہلے ناول میں محسوس ہوتا تھا۔ بلکہ بعض جذباتی مواقع اور ان سے متعلق چند احساسات کے باوجود بالآخر ایک قسم کی آگہی اور متانت، کرداروں پر طاری ہو جاتی ہے۔ اور زندگی کے تلخ حقائق سے سمجھوتہ کرتے نظر آتے ہیں۔ یا پھر سنجیدگی سے اپنی المناک شکست تسلیم کر لیتے ہیں اس مقصد کے لیے وہ بعض فلسفیانہ افکار کا سہارا لیتے ہیں۔ اس لیے کہ بہت پڑھے لکھے اور ذہین لوگ ہیں لیکن حاسبیت فی الواقع ان کے کرب کو اور گہرے زخم کو اور تکلیف دہ اور غم کو مزید نمایاں کر دیتی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان کا صبر و قرار بھی اسی طرح ایک خود فریبی ہے جس

طرح خوش باشی اور ترقی پسندی تھی۔ چنانچہ ان کی امیدوں پر بھی نا امیدی کا پرتو دکھائی دیتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ ان کا وقت ختم ہو چکا ہے۔ ان کی دنیا لٹ چکی ہے اور وہ مستقبل کی بجائے ماضی کی مخلوق ہیں۔

"___ جو کچھ میں نے دیکھا اور سہا، اس کے بعد اب میں دنیا کی ہر برائی اور ظلم کے لیے تیار ہوں۔ مجھے بدلے ہوئے زمانے بدلی ہوئی تہذیب اور بدلی ہوئی اقدار کے ساتھ زندہ رہنے کے لیے کہا گیا ہے" ___

___ (ص ۳۲۳)

"___ لیکن کیا ہوا۔ ختم کر دے تو کبھی ویران نہیں ہوتے۔ خدا آتے رہتے ہیں، جاتے رہتے ہیں" ___

___ (ص ۳۳۰)

"___ اور لمحہ ختم ہو گیا۔ لمحہ جو کبھی حاصل نہ ہوگا لیکن اس لمحے کا توازن اس کا اپنا وجود ہمیشہ قائم رہے گا۔"

___ (ص ۳۳۰)

"___ سرخ گلابوں کو مدھم روشنی کے سائے میں غالباً یہی سوچتی ہوئی مزدوں کی کمر اور کیا تھا ___ اور کیا تھا ___ اور کیا تھا؟ صرف زندہ رہنے کا عمل۔ زندہ رہنے کا"

___ (ص ۳۳۴)

"___ دھوپ اور ذوق کی بے تعلقی سے الگ حقیقت واقعی زندگی میں یہی سب مجھ سکتی ہیں۔ انھی لوگوں نے تمام اپنی عمر بتائی ہے۔ ان سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ نہ یہ صبح و شام کے ان مناظر سے وہ ہمیشہ علیحدہ رہیں گے۔ کائنات کے غیر شخصی خلا میں انھوں نے اپنے وجود کی نفی کو محسوس کیا" ___

___ (ص ۳۳۳)

"—— اصلیت محض یہ ہے کہ ریاض الدین احمد، تم
ساری عمر اپنے آپ کی پرستش کرتے رہے ہو۔ تم نے اپنے ذہن
کی تصوراتی کائنات کو اپنے وجود کے دوسرے حصے کو جو ہمیشہ
بھاگا بھاگا پھرتا ہے اور تم سے بچ کر آگے نکل جانا چاہتا ہے،
مینر الماس نے بنا یا تھا" —— (ص ۳۳۵ - ۳۳۴)

مختلف مواقع پر صادر ہونے والے مختلف کرداروں کے ان بیانات میں وجودیت،
قنوطیت، رجائیت، قنوطیت، مذہبیت، لامذہبیت، عصریت، ابدیت، ذاتیات، اجتماعیات
سبھی قسم کے متنوع و متضادات مضمرات و احساسات ہیں لیکن ان جداگانہ بیانات سے
کسی کردار کا اپنا کوئی تشخص قائم نہیں ہوتا۔ ان میں کوئی انفرادیت و خصوصیت نہیں۔
ان سے کسی کی شناخت نہیں ہوتی ہے اس لیے کہ ایک ہی کردار کبھی یہ اور کبھی وہ بات کہتا ہے
اور سب مل کر گویا ایک ہی بات کہتے ہیں، یا پھر کچھ نہیں کہہ پاتے۔ اس سے بیسویں صدی کی
دوسری چوتھائی میں ابھرنے والی ہندوستانی نسل کا انتشارِ خیال CONFUSION
معلوم ہوتا ہے۔ ایلیزبیتھ، علی اور راحیل قصے کے ذہین کردار ہیں، سب سے حساس،
پُر فکر اور فعال، تینوں کا انجام نامرادی اور بے کسی ہے کسی کو اپنا مطمحِ نظر حاصل کرنے میں
کامیابی نہیں ہوتی۔ احسن کے برخلاف ریاض الدین اور عالیہ ایک خاندان بسانے کے باوجود
شکست خوردہ اور تشنہ کام ہیں۔ فواد اور میرا تو سماج کی گم گشتہ روحیں ہیں ہی بیلا جیسی
ایک معمولی قسم کی خاتون بھی بظاہر ایک مسرور و مطمئن خاندانی زندگی کے باوجود قلبی طور پر
ناآسودہ اور رنجیدہ نظر آتی ہے مصنفہ زندگی کے اس المیہ ڈرامے میں یونانی کورس
CHORUS کا رول ادا کرنے کے ساتھ ساتھ دوسرے کرداروں کی طرح ہی مجبور و
مجروح ہے اور اپنے مخصوص معاشرے کی ایک نمائندہ و وابستہ فرد ہے۔ اس داستانِ حیات
کے چار اہم خاندانوں میں ایک مصنفہ کا بھی ہے، جب کہ یہ چاروں مل کر درحقیقت ایک مشترک
ہند و مسلم عیسائی سماج یا مخلوط تہذیب کی تشکیل کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے والد کا
انتقال اسی ناول کے ایک باب میں ہوتا ہے، جب کہ ایک دوسرے باب میں کالیستھوں کے
راج ونش خاندان کے سرپرست کا انتقال بھی اسی طرح ہوتا ہے۔ دونوں خاندانوں کا
مکمل اشتراک ایک خاص دور کے لکھنؤ یا اودھ یا شمالی ہند یا عمومی طور پر پورے ہندوستان

کے ایک مخصوص تمدن اور اس پر مبنی تہذیب کے فروغ میں ہے اگرچہ ان کے درمیان گہرے فرقہ وارانہ فرق اور اختلافِ عقاید کا سراغ بھی اس وقت ملتا ہے جب کالیستھ خاندان کی میرا ایک مسلم خاندان کے فواد کے ساتھ شادی کرنی چاہتی ہے۔ اس رشتے کے احساس سے ہی میرا کے والد پر دل کا دورہ پڑجاتا ہے، حالانکہ عام حالات میں وہ بہت ہی روادار اور قومی یکجہتی کے دلدادہ ہیں۔ اسی طرح میرا کا بھائی ارون اپنے مسلم دوستوں کا یارِ غار اور عملاً ان کے خاندان کا ایک فرد ہونے کے باوجود، بالآخر حیدرآباد فتح کرنے والی فوج کا ہیرو بن جاتا ہے، گرچہ اسے اپنی نوجوانی کے احساسات زندگی کے سنگین واقعات کے نیچے دب کر بھی ستاتے رہتے ہیں اور اندر سے اس کی زندگی بھی ایک المیہ ہے، آدرشوں کی شکست اور خوابوں کی پریشانی ہے۔

بہرحال ناول کا ایک کردار ہونے کے علاوہ قرۃ العین حیدر اس کی مصنفہ بھی ہیں اور اس حیثیت سے انھوں نے اپنی فنی غیر جانب داری یا ناوابستگی DETACHMENT برقرار رکھی ہے۔ اسی ناوابستہ مقام سے انھوں نے واقعات کا مطالعہ اور حالات کا تجزیہ یا حقائق پر تبصرہ کیا ہے۔ یقیناً یہ صورتِ حال ذہنی بلوغ کی نشان دہی کرتی ہے جس کا سب سے بڑا ثبوت اس حسِ مزاح (SENSE OF HUMOUR) میں ملتا ہے جو بہت لطیف ہونے کے باوجود نہایت کارگر ہے اور تاثر کے لحاظ سے اس کی چوٹ طنز IRONY کی حد تک پہنچ گئی ہے۔ یہ طنز و مزاح بہتیرے الفاظ و فقرات اور جملوں میں جاری و ساری ہونے سے بھی آگے بڑھ کر باضابطہ جز و ماجرا بن گیا ہے اور ایک پورا واقعہ اسی پر مبنی ہے یا اسی مقصد کے لیے قصے میں لایا گیا ہے۔ پونم مہیشور رو شاریہ ایک بالکل اجنبی ماحول سے آکر ناول کے ایک نمایاں کردار میرا راجونش سے شادی کرنی چاہتا ہے۔ مگر عین بردکھاوے کے موقع پر اسے معلوم ہوتا ہے کہ ہونے والی دلہن اپنے محبوب فواد کے ساتھ فرار ہو چکی ہے اور جب وہ دیکھتا ہے کہ لکھنوی تہذیب کے پروردہ اعلیٰ متوسط طبقے کے نوجوان اپنے دکھ کا اظہار کرتے ہیں تو وہ انھیں بتاتا ہے کہ دکھ کی حقیقت کیا ہے چنانچہ وہ اپنے غریب خاندان کی مصیبتوں اور تکلیفوں کا موازنہ لکھنوی خاندانوں کے عیش و عشرت سے کرتا ہے مخصوص تناظر میں یہ موازنہ ایک زبردست تنقیدی اور اخلاقی تبصرہ ثابت ہوتا ہے۔ جس سے اس نفیس تہذیب کا بھرم کھل جاتا ہے جس کی تصویر

کشتی ناول میں کی گئی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ اودھ کے تعلقہ داروں، جاگیرداروں اور جدید تعلیم یافتہ امرا کی ثقافت، ان کی روشن خیالی اور ترقی پسندی کے تمام دعوؤں کے باوصف، محض نمائشی، مصنوعی اور کھوکھلی ہے، نہ صرف یہ کہ یہ ثقافت اپنی جڑیں چھوڑ چکی ہے۔ بلکہ درحقیقت عصر حاضر کے احساسات سے بھی بیگانہ ہے اور اس سے تعلق رکھنے والے بزرگوں اور جوانوں سب کی عقلوں پر غفلت کا پردہ پڑا ہوا ہے، یعنی بہت جلد یہ ثقافت تباہ ہونے والی ہے۔

یہ آخری نکتہ مصنفہ کے نقطۂ نظر کی متانت کا ضامن ہے اور یونم ہیبیشور وشنار یہ کے واقعے کا مزاحیہ یا طنزیہ پہلو اس متانت کی شدت کو کچھ اور بڑھا دیتا ہے، بیسویں صدی کی دوسری چوتھائی میں ابھرنے والی جدید نسل کی خوابوں کی دنیا احمقوں کی ایک جنت نظر آنے لگتی ہے۔ ان سب کرداروں کی تمنائیں خیال خام ثابت ہوتی ہیں جو قصے کے تار و پود بنتے اور اسے آگے بڑھاتے ہیں۔ نوجوانوں کی آرزوؤں کا یہ انجام اور ان کے آدرشوں کی شکست ظاہر ہے کہ مزاحیہ و طنزیہ کی بجائے ایک المیہ کیفیت پیدا کرتی ہے اور قاری کا تاثر ہمدردی اور ترحم کا ہوتا ہے۔ قصے کے دو پہلو نمایاں ہیں، ایک اٹھتی جوانیوں کی خوش باشی کی مسرت اور دوسرا زندگی کے میدان میں داخل ہو کر ان کے تجربات کا درد و حزن۔ بلاشبہ اس درد و حزن کو مکمل قنوطیت یا کلیت کی حد تک جانے کا موقع نہیں ملتا اس لیے کہ ایک طرح کا فلسفیانہ تخیل پوری زندگی کے معاملے میں کچھ سرد مہری پیدا کر دیتا ہے۔ جو مایوسی سے مختلف ایک حالت ہے۔ اگرچہ ممکن ہے کہ اس حالت کی درد ناکی زیادہ ہو۔ اس میں ایک حسرت ہے، ناآسودگی اور رنجیدگی ہے۔ بہرحال یہ بھی زندگی کا ایک کیف ہے اور انسان کو کم از کم زندہ رکھتا ہے، خواہ بعض وقت زندہ رہنے کی تڑپ کے کچھ ناپسندیدہ افعال تک ہی کیوں نہ لے جائے جس کی ایک نمایاں مثال اروں ہے۔ دنیا اسے فاتح سمجھتی ہے مگر دراصل وہ اپنے درد و حزن سے مغلوب ہے۔ یہ رازِ حیات کا معاملہ ہے جس کی آگاہی قرۃ العین حیدر کے ذہن میں بڑھتی جا رہی ہے۔

یہ آگہی، وقت کے فلسفیانہ تصور کو روزمرہ کی ایک معمولی حرکت دیتی ہے اور گویا وقت کائنات کی کوئی مستقل حقیقت ہونے کی بجائے شخص کا ذاتی تجربہ

بن جاتا ہے، وقت کے لمحات اشخاص کی کیفیات سے عکس پذیر ہوتے ہیں۔ اور کرداروں کا جو عالم ہوتا ہے، اسی کی تصویر وقت کے لمحات میں جھلکنے لگتی ہے:

"دفعتاً وقت کو ایک جھٹکا لگا اور وہ جھٹکا سُرنگ کی طرح

پھیلتا چلا گیا۔" (ص ۱۶۱)

"گھڑی مسلسل ٹِک ٹِک کر رہی ہے۔ وقت لرز رہا ہے۔" (ص ۱۶۵)

"تم نے اپنے توازن کو قائم کر لیا ہے۔" (ص ۱۹۶)

"میرا کھڑکی کے نیچے سے باغ کی روشنی میں آگئی اور

ستمبر کراس نے وقت کا اندازہ لگایا۔" (ص ۲۵۳)

"وقت گزرتا جا رہا ہے اور اب تم کو بہرحال فیصلہ

کرنا ہے میرا امی۔" (ص ۲۵۴)

"میرا وقت ختم ہو گیا ہے۔ میرا وقت ختم ہو گیا ہے

اس نے اپنے آپ سے کہا۔" (ص ۳۸۲)

"یہ ہماری موت کا گھنٹہ ہے۔" (ص ۳۸۵)

وقت انسان کے غم کا ساتھی معلوم ہوتا ہے لیکن غم کے باوجود نہ تو وقت رکتا ہے نہ انسان، نہ حیات اور کائنات سبھی مسلسل حرکت میں ہیں اور ایک کے بعد دوسرا لمحہ، کبھی نشاط کا کبھی الم کا، آتا رہتا ہے، مرحلہ شوق کبھی طے نہیں ہوتا، سودائے حیات چین نہیں لینے دیتا۔ ناول کے آخری الفاظ یہ ہیں:

"رُوح جو گردش میں ہے، رُوح جو مستقل ایک نقطے سے

دُوسرے نقطے تک سفر کرتی رہتی ہے۔ شاید اسے اپنا ابدی

گھر مل جائے گا۔

کیونکہ ہمیں زندہ رہنا ہے۔" (ص ۳۸۵)

زندہ رہ کر ابدی گھر کی تلاش ہمیشہ خطِ مستقیم پر نہیں ہوتی، منزل کی طرف بڑھتے ہوئے راستے کے نشیب و فراز سے سابقہ پڑتا ہے۔ ناول کے خاتمہ کی چند سطریں بعنوان اختتامیہ کا یہ بیان اسی حقیقت کا غماز ہے:

" روح کا یولی سیز جو گردش میں رہے، راستہ بھول کر
کہاں کہاں بھٹکتا رہے۔"

سفینۂ غمِ دل میں بیٹھ کر بحرِ حیات کی سیاحی کرنے والے الٹرا موڈرن فیشنیبل کردار کبھی اپنا راستہ بھول کر اجنبی جزیروں میں بھٹکتے ہیں۔

یہ ناول قرۃ العین حیدر کے ابتدائی تجربے کو جو میرے بھی صنم خانے میں ظاہر ہوا تھا، ایک موڑ دیتا ہے وہ ترتیب ماجرا کی رسمی و روایتی روش چھوڑ کر شعور کی رو STREAM OF CONSCIOUSNESS کی نئی فنی راہ پر لگنا چاہتی ہیں۔ چنانچہ پورے ناول میں ایک ملی جلی کیفیت ہے۔ اوّل تو بیانیہ میں مصنفہ خود ایک کردار بن کر شامل ہو گئی ہیں اور بسا اوقات واحد متکلم میں واقعات کو اپنے تجربات کا رنگ دے دیتی ہیں دوسرے متعدد ابواب میں شعور کی رو بیانِ قصہ کے درمیان یکایک چلنے لگتی ہے۔ جیسے تیسرا، تیرھواں اور ستائیسواں باب پورے کا پورا شعور کی نیم روشن رَو کے ابہام میں ملفوف ہے۔ لیکن اس رَو میں ہمواری نہیں، فن کار ابھی اپنا راستہ تلاش کر رہا ہے۔ اور ٹٹول کر آگے بڑھ رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بہ کثرت چھوٹے چھوٹے ابواب کی جن سے ماجرا کے ارتقا میں بار بار جھٹکے لگتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ابھی فنکار کی گرفت ہیئت فن پر مضبوط نہیں، یا اس کا ذہن ہیئت کے معین سانچے کے بارے میں یکسو نہیں ہو رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصے کے عروج کی تعمیر بہت ناقص ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فن کار کی سمجھ میں نہیں آرہا کہ ناول ختم کیسے کرے یہاں تک کہ داستان کے ختم ہو جانے پر بھی ایک اختتامیہ تحریر کرنے کی ضرورت ہوتی ہے جو بالکل فاضل ہے اور اس میں درج چھوٹا سا قصہ ایک مہمل سا اضافہ ہے۔ پلاٹ کے علاوہ کردار نگاری میں بھی استواری نہیں ہے۔ علی اور میرا کے کردار، ان کے نمایاں ترین اشخاصِ قصہ ہونے کے باوجود بہت واضح اور معین نہیں ہیں۔ اپنے وقت اور ماحول کی یہ بھٹکی ہوئی روحیں کچھ گریزاں سی ہیں، شاید انھیں اپنے نفس کا ادراک نہیں، وہ پراگندہ خیال CONFUSED ہیں۔ ان کرداروں کی بہادری اور بقراطی اپنی جگہ، لیکن ان کی فراست اور روشن دماغی مشتبہ ہے، تیسرا نمایاں کردار راحیل بھی بے عقلی کی حد تک مثالیت پسندی واقع ہوئی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے بچپن میں والدین

کی شفقت سے محرومی کا انتقام خود اپنی ذات سے لینے پر تلی ہوئی ہے، یہ زورِ جنوں میں
اپنا گریباں آپ چاک کرنا SELF LACERATION ہے۔ اس طرح کی روحانی خود
سوزی کوئی مجنوں (ABNORMAL) یا منحرف (PERVERSE) ہی کر
سکتا ہے۔ ایسا ہی مجنوں و منحرف فواد بھی ہے، حالانکہ اس کی پرورش بالکل
NORMAL حالات میں ہوئی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ قرۃ العین دیوانی نسلوں کا
المیہ رقم کر رہی ہیں۔ ممکن ہے یہی مقصد و منصوبہ ہو جس نے مصنفہ کو اس قسم کے غیر
معمولی یا غیر فطری کردار تخلیق کرنے پر مجبور کیا ہو شاید وہ ایک غیر معمولی اور غیر فطری ماحول کی
عکاسی یا نقاشی کے لیے ایسے ہی کردار تخلیق کرنے پر مائل ہوئی ہیں کسی بھی حیثیت سے کرداروں میں مصنفہ
کی شمولیت نے قصے کو ایک خاص نہج پر بڑھایا اور اس میں ایک خم پیدا کر دیا ہے چنانچہ موضوعِ فن کے
ساتھ فنکار کی ضروری نا وابستگی کے باوصف دونوں کے درمیان وہ فاصلہ نہیں پیدا ہو سکا جو
منظر کی تمام تفصیلات کا صاف صاف مشاہدہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ماجرا سازی
اور کردار نگاری میں قدرے ابہام و انتشار کا ایک خاص سبب یہی معلوم ہوتا ہے اپنے
دوستوں کے ابتلا سے خود فن کار اس درجہ متاثر ہے کہ وہ مکمل معروضی مطالعہ کرنے سے
قاصر ہے۔ خاص کر اس لیے کہ اس کا اپنا مقدر بھی اپنے دوستوں ہی جیسا ہے۔ فن سے قطع
نظر، مبصرانہ شخصی مطالعے کے لیے ذاتی قربت فنکار کے لیے مفید ثابت ہوئی ہے اور اس
نے اشخاصِ قصہ کا مطالعہ گویا ان کی کھال میں گھس کر کیا ہے۔ چنانچہ وہ ان کے تمام محرکات
و مقاصد اور ان کی ہر حرکت و فعل کے مضمرات سے واقف ہے۔ اسی لیے اس کے تجربوں
میں گہری آگہی اور بصیرت پائی جاتی ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ بیشتر کرداروں
کے رویے، اندازِ فکر اور طریقِ عمل میں کچھ یکسانی پائی جاتی ہے۔ شاید اس کی وجہ ان
کرداروں کا ایک مخصوص ماحول سے یکساں طور پر وابستہ ہونا ہے۔ یہاں تک کہ اس
ماحول کے باغی بھی انداز و ادا کے لحاظ سے روایت پرست معلوم ہوتے ہیں جینیس یا
بوہیمین ہونے کی ایکٹنگ ناول کے متعدد کردار بڑی وضع داری سے کرتے ہیں اس لیے
کہ خوش حال، تعلیم یافتہ اور متمدن گھرانوں کے فرد ہیں۔ ان کرداروں کی انقلاب
پسندی کا پس منظر ان کی جاگیردارانہ سماج ہے جس کی قدریں ان کی جبلتوں میں شامل
ہو گئی ہیں۔ اس کے علاوہ بیسویں صدی کی دوسری چوتھائی میں انقلاب پسندی

رواجِ زمانہ تھی۔ جنگِ عظیم اوّل کے بعد جنگِ عظیم ثانی تحریکِ آزادی اور تقسیمِ ہند کے واقعات شباب و انقلاب کو ہم آمیز کرکے وقت کا سب سے بڑا نعرہ بنا رہے تھے۔ پرانی تہذیب کا سانچہ ٹوٹ رہا تھا اور نئی تہذیب کا ہیولا ابھر رہا تھا۔ یہ عبوری کیفیت بھی کچھ بغاوت کچھ انقلاب کے احساسات و جذبات پیدا کر رہی تھی۔

ان احساسات و جذبات کے مثالی پیکر، کچھ مبالغے کے ساتھ، اعلیٰ متوسط طبقے میں پائے جا رہے تھے، اس لیے کہ نچلا طبقہ یا نچلا متوسط طبقہ ابھی بیدار نہ ہوا تھا۔ لہٰذا صدی کے نصف اوّل کی ذہنی تصویر اسی طبقے میں نمایاں تھی جس سے قرۃ العین حیدر کا پیدائشی تعلق ہے۔ چنانچہ اپنے طبقے کی افسانہ خوانی کرکے مصنفہ نے فی الواقع ہمارے معاشرے کی تاریخ کے ایک خاص اور اہم دَور کی صورت گری کی ہے۔ ’سفینۂ غمِ دل‘ اس دَور کے نمائندہ افراد کے درد و داغ و جستجو و آرزو کی دستاویز اور یادگار ہے، خواہ یہ افراد رنگِ زمانہ میں ڈوبے ہوئے ہونے کے باوجود رُوحِ عصر سے کتنے ہی بے خبر اور زندگی کی بنیادی حقیقتوں سے کتنے ہی ناواقف ہوں۔ بہرحال، یہ اس طبقے یا حلقے کے افراد ہیں جو بہت تیزی سے ملک کی سیاسی قیادت کے منصب پر فائز ہو رہا تھا۔ نوآبادیاتی سامراج کے تسلط سے آزادی کے بعد اسی طبقے اور حلقے کی میراث میں حکومت کے بڑے بڑے عہدے آنے والے تھے اور اس کے ارکان کو سماج کی راہ نمائی کا اعزاز ملنے والا تھا۔ اس لیے کہ انھوں نے غیر ملکی آقاؤں کی تعلیم گاہوں اور ان کے دامنِ تربیت میں پرورش پائی تھی اور اپنے طرزِ فکر اور طرزِ معاشرت میں بالکل ان کے مشابہ ہو گئے تھے۔ چنانچہ انگریزوں کو ان مغرب زدہ ہندوستانی پر بڑا اعتماد بلکہ ناز تھا۔ معیشت، سیاست، مذہب، ادب، معاشرت کے دائروں میں یہ مغرب زدہ ہندوستانی اینگلو انڈین ذہنیت کے حامل تھے۔ گرچہ ناول نگار کو شاید اپنے کرداروں کی ذہنیت کا پورا احساس نہیں ہے مگر ناول میں نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کے جو اطوار و افعال پیش کیے گئے ہیں وہ اسی ذہنیت کی غمازی کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے نمایاں موضوع آزادیٔ نسواں کا ہے۔ جو تعلیمِ نسواں سے ایک قدم آگے بڑھ کر مرد و زن کی اس مصنوعی مساوات پر مبنی ہے جو مقابل اصناف کی فطری یکسانی پر ختم ہوتی ہے۔ چاہے پردے کا معاملہ ہو یا نوکری کا، دونوں امور میں لڑکیاں لڑکوں کے بھی کان کاٹتی نظر آتی ہیں۔ بلکہ

ایسا معلوم ہوتا ہے گویا بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار"۔ حالانکہ مصنفہ نے حتی الوسع مرد و زن کے ارتباط میں جنس کے عنصر کو بجائے ابھارنے کے دبانے کی کوشش کی ہے۔ مگر سارے واقعات اس عنصر کے غلبے کی نشان دہی کرتے ہیں:

"بیگم نسیم احمد، ہماری امی زبانی بشیر سنگھ اور مسز سومیشوری راج وہش ہماری موسی اس طبقے کی مثالی نمائندگان تھیں جن نے اپنے فیوڈل اور مڈل جنریشن ہونے پر ذرا تکلّفاً نادم ہونا تو سیکھ لیا تھا۔ لیکن ذرا اصل اپنے اوپر سخت نازاں تھا۔ سرسیّد کی تحریک کے بعد سے ہی اس طبقے کی خواتین کے دلوں میں اللہ تعالیٰ نے سوشل اور قومی ریفارم کی سچی لگن پیدا کردی تھی۔ وقتاً فوقتاً منہایت الف لیلوی انداز کی لیڈیز کانفرنس منعقد کرنے کے علاوہ پچھلے تیس پینتیس سالوں میں انھوں نے واقعتہً حیرت انگیز حصہ اردو لٹریچر کی ترویج و ترقی میں لیا تھا۔ اخشن کا پریس اتنا طاقتور اور بااثر تھا کہ اکثر اپنی نظموں، ناولوں اور مضامین کے ذریعے رجعت پسند مردوں کے چھکے چھڑوا دیتا تھا۔"

(ص ۴٠)

"... چند بچے کھچے خاندان تھے جو اونچے طبقے کی سوسائٹی کے منظر پر حاوی تھے۔ ان کے لڑکے ولایت پڑھنے جاتے تھے اور اکثر جرمن یا فرنچ بیویاں لے کر واپس آتے تھے ... حضرت منزل کلب کی ممبرشپ خاصے کی چیز سمجھی جاتی تھی۔ انگریز گورنر اور اس کی بیوی کے سروں کے گرد نور کے ہالے تھے۔ آئی، سی، ایس اور انڈین پولیس میں گلیمر ہی گلیمر تھا ..."

(ص ۳۵)

"علی نے آنکھیں بند کرلیں۔ اس وقت ہفتے کی رات، دس بج کر بیس منٹ پر خدا کے متعلق اس کے بڑے عمدہ اور صحیح خیالات تھے۔ مذہب کا تصور نہایت ناقابل

بیان سکوں پہنچاتا تھا۔ گو لینن بھی بہت خوب تھا۔ یہ انکشاف بھی ہو چکا تھا کہ خدا سے قرب کیبرے دیکھ کر بھی حاصل ہوتا ہے۔ شمپین کیا نفیس رشے تھی، گویا ابھی اس نے شروع نہیں کی تھی۔"

خدا، مذہب لینن کیبرے رقص شمپین شراب مل کر افکار و خیالات کا جو کاک ٹیل بناتے ہیں وہی "سفینۂ غم دل" کے کرداروں کی پسندیدہ تہذیب ہے۔ اگر مصنفہ کی پسند بھی اس میں شامل ہے تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ اپنے طبقے کے دیگر مرد و زن کی طرح وہ بھی کرگسوں میں پلا ہوا ایک "فریب خوردہ شاہین" ہیں اور اگر وہ اس کاکٹیل کلچر تہذیب پر طنز کر رہی ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ظاہر کی آنکھ سے تماشا کر لینے کے بعد اب ان کا "دیدۂ دل" وا ہو رہا ہے۔ لیکن بعض طنزیہ تبصروں اور ایک بسیط حسِ مزاح کے باوجود مصنفہ کا نقطۂ نظر تنقیدی نہیں کہا جا سکتا۔ اس لیے کہ وہ اپنے رفقائے داستان کے جذبات میں خود بھی شریک ہیں۔ چنانچہ اگر بعض وقت انھیں ان جذبات پر ہنسی آتی ہے تو اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ وہ اپنے آپ پر ہنسنے کی صلاحیت رکھتی ہیں اور شدید حزنیہ احساس رکھنے کے باوجود زندہ دل اور کشادہ نظر ہیں۔

بہرحال اب قرۃ العین حیدر کی نثر اپنے خاص نقوش ظاہر کرنے لگی ہے۔ وہ خود اور ان کے کردار بالعموم چھوٹے چھوٹے، سادہ اور صاف جملوں اور چست فقروں میں بڑی بے تکلفی اور روانی سے انگریزی الفاظ و محاورات کا استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔ اوپر کے چند اقتباسات میں وہی کیبرے اور شمپین جیسے رقص و شراب کے اصلاً فرانسیسی لفظوں کے علاوہ جو انگریزی میں بھی مروّج ہیں، فیوڈل، ڈی جنریٹ، سوشل ریفارم، لیڈیز کانفرنس، لٹریچر، پریس، سوسائٹی، کلب، ممبر شپ، گلیمر، آئیڈیل، ٹپیکل، اسٹورکریٹ، پیٹرن انچیف وہ الفاظ ہیں جو بے اختیار مصنفہ کے نوکِ قلم سے ٹپک پڑتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ عربی قاعدے پر انگریزی لفظ کا پیوند لگا کر "کریک الزماں" جیسی دلچسپ اور مضحکہ خیز ترکیب بھی وضع کر لیتی ہیں۔ لیکن چاہے یہ الفاظ ایک مخصوص ماحول

اور اس کے کرداروں کی بولیاں ہوں جنھیں حقیقت پسندی کے پیش نظر نقل کیا گیا ہو۔ لیکن یہی دراصل مصنفہ کی اپنی بولی بھی ہے۔ قرۃ العین حیدر فی الواقع اپنی زبان کے مخصوص اسلوب کے لحاظ سے اُردو کی اینگلو انڈین ادیبہ ہیں۔ انھوں نے اردو نثر کے اسالیب بیان میں ایک ایسے طرز اظہار کا اضافہ کیا ہے جسے مشرقی و مغربی یا اردو انگریزی نقوش زبان کا ایک مرکب کہا جا سکتا ہے جہاں تک انگریزی اصطلاحات کے استعمال کا تعلق ہے۔ یہ بدعت حالی سے منسوب کی جانی چاہیے۔ "پیروی مغربی" کا خبط انھیں بھی تھا اور سرسید سے بھی زیادہ انگریزی الفاظ کا بے تحاشا اور بے محابا استعمال حالی نے کیا ہے۔ لیکن قرۃ العین حیدر اردو کی وہ بہت بڑی ادیبہ ہیں جنھوں نے اصطلاحات سے آگے بڑھ کر روزمرہ کی باتوں کے لیے بھی انگریزی محاورات کا بے دریغ استعمال کیا ہے۔ اور اپنی روانیٔ بیان سے انھیں عبارت میں کھپا دیا ہے۔ ان میں بعض الفاظ تو وہ ہیں جو ہماری عام بول چال میں مروّج ہو کر جزو زبان بن چکے ہیں، مثلاً لٹریچر، پریس، سوسائٹی، کلب، ممبرشپ، کانفرنس اور آئیڈیل، مگر ڈی جنریٹ، ٹیسی اور پیٹرن ان چیف جیسے الفاظ مروّج نہیں ہیں اور ان کے لیے خوب صورت اردو مترادفات ——— زوال پذیر، مخمور، سرپرست اعلیٰ موجود ہیں۔

مغربی شیوۂ بیان کے باوجود قرۃ العین حیدر کے اسلوب نثر میں ایک حسن ہے وہ اپنے خیالات کا اظہار بے ساختگی اور برجستگی سے کرتی ہیں اور کسی بیان کو زیادہ طول نہیں دیتیں ان کے تبصرے بالعموم مختصر اور رواں ہوتے ہیں۔ وہ اپنے احساسات و تصورات کو چستی و موزونی کے ساتھ پیش کرتی ہیں۔ ان کا انداز سبک اور لطیف ہوتا ہے۔ بعض وقت یہ لطافت شاعری کی حد تک بھی پہنچ جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اپنے کسی کلیدی نکتے کے اظہار کے لیے وہ کسی فکر انگیز علامت کا استعمال بھی کرتی ہیں اور اس کی تکرار کر کے گویا اس پر تاکیدی نشان لگاتی ہیں۔

"زندگی کے اس قبرستان کی تاریکی میں ہم عمر بھر چلتے رہے۔ وسعت کی اس دیوانگی میں اس روشنی نے اپنی لے لو آنکھوں سے نہیں دیکھا اور ہم کو ذرا سے تلاش نہ کر پائے

اور ہمارے باوجود آج کی تاریخ آن پہنچی تھی۔" (ص ۲۹۳)

"اب تو جیون ہارے ـــــ یہ میری روح کا گیت ہے
روح تم کہاں ہو۔ میں کھو گئی تھی۔ روح نے جواب دیا، ورنہ اب
میں بھی میں تم کو ڈھونڈنے پائی۔

آدھی رات کو پھولوں کے بڑھنے کے ساتھ، برکھا کے پہلے
قطروں کے ساتھ، میں نے تمہارے وجود کو اپنے میں محسوس
کیا ہے۔ تم گویا لا ہو۔ میں تم کو پاؤں گی۔" (ص ۲۹۴)

"... میں اکیلا ہوں۔ میں بالکل اکیلا ہوں اور وہ طوفان
زدہ سمندروں کے پرے چلی گئی ہے، زمین چاند کے کہر میں
میلی نظر آ رہی ہے۔ ہمارے درد کی آواز سن کر جنوب میں چلنے
والی ہوائیں تھم گئیں۔ چاند کا جنازہ آندھی اپنے ساتھ کھینچے
لیے جا رہی ہے اور رات پرانے مندروں کے صحن کی طرح منحوس
اور گونجتی ہوئی ان دوستیوں کے لیے روتی ہے جو پانی میں ڈوب
گئیں کہ زندگی جو خدا اور قدوس کا عطیہ تھا اس کو ہم نہ سنبھال
سکے۔ دریا بہتا جا رہا ہے۔ میں تمہاری آوازیں سننا چاہتا
ہوں۔ میرے پاس بیٹھو، میرے پاس بیٹھو...!" (ص ۳۴۴)

ان بیانات میں کچھ دیومالائی انداز ہے اور جا بجا خود کلامی بھی ہے۔ فن کار اپنے اور گرد و پیش کے باطن کی نقش گری کرنا چاہتا ہے۔ وہ وجود کی عمیق تر سطح پر کھڑا ہو کر زندگی کی وسیع تر جہتوں کا سراغ لگا کر انھیں لفظوں کا آئینہ دکھانا چاہتا ہے۔ وہ فضا اور روح دونوں کے اندرونی رنگ اور آہنگ کو مصوری اور موسیقی کی طرح چند تصویروں اور آوازوں میں مجسّم کر دینا چاہتا ہے۔ ذہن کے غیر معمولی حالات میں اسے جن اجنبی کیفیات کا احساس ہوتا ہے وہ اس کا نقشہ ہو بہو چند لکیروں میں کھینچ کر رکھ دینا چاہتا ہے۔ یقیناً یہ ایک تخلیقی نثر ہے اور اپنے تمام ابہامات، رموز اور کنایات کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ اس کی لطافت ایمائیت کی حدوں تک پہنچ گئی ہے اس میں گہری اشاریت ہے۔ اپنی تمام سادگی کے باوجود یہ عام بول چال کی نثر نہیں ہے، بلکہ اس میں

عام بول چال کے الفاظ و فقرات کو غیر معمولی طور پر فلسفیانہ و شاعرانہ خیالات و احساسات کے اظہار کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اس استعمال میں برج بھاشا کے ٹھیٹ لفظوں کا جادو جاگتا ہے، جو انگریزی الفاظ کے ساتھ ساتھ قرۃ العین حیدر کے لسانی وسائل کا ایک اہم خزانہ ہے۔ موصوفہ کی نثر جن پیکروں میں ڈھلتی ہے ان میں متعدد مظاہر فطرت سے ماخوذ ہیں اور کچھ کتابوں کی دنیا سے۔ اس سے ایک ایسے سادہ اور پُرکار مزاج کا پتہ چلتا ہے جو متضاد عناصر کو جذب کر کے ایک نفیس مرکب تیار کر سکتا ہے۔ قرۃ العین کا اسلوب ان کے ذہن کی طرح تربیت یافتہ ہے۔ خواہ اس میں بے ساختگی اور بعض اوقات والہانہ پن کے جلبیے بھی تیور پائے جاتے ہوں۔

(۱۹۸۵ء)

مُجتبیٰ حُسین

آگ کا دریا

قرۃ العین حیدر کا ناول آگ کا دریا ایک جدید تر ذہن کی نمائندگی کرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے دور تک جو تبدیلی ہوئی ہے وہ اس سے زیادہ دوررس اور تیز تر ہے۔

سوچنے اور سمجھنے کی بہت سی نئی راہیں اس دور تک آتے آتے پیدا ہو چکی تھیں وہ مسائل جو پہلے واضح اور متعین ہو چکے تھے اب پھر پیچیدہ، دھندلے اور غیر متعین سے ہونے لگے تھے۔ ادب اپنے اظہار اور اندازِ نظر میں ایک بار پھر اسلوب کے مختلف سانچوں اور فکر کی نئی سمتوں کی تلاش میں سرگرداں نظر آنے لگا تھا۔ الفاظ کو نئے آہنگ اور روابط کے ساتھ استعمال کرنا، ان کو مانوس فضاؤں سے نکال کر نامانوس، اجنبی اور پردیسی فضاؤں میں لے جانا، نئی علامتوں کی درآمد اور پرانی علامتوں کو نئے اور خیال انگیز طور پر پیش کرنا اندازِ بیان کے مختلف تجربات سے ذہن میں تازہ جستجو کو ابھارنا اور نئی مناسبتوں کو پیدا کرنا، یہ اور ایسی بہت سی چیزیں قرۃ العین کے دور کی نشاندہی کرتی ہیں۔ جس کی ایک اچھی ترجمان خود قرۃ العین حیدر ہیں۔

قرۃ العین کے ناول میں لکھنؤ ایک بار پھر آجاتا ہے۔ مگر یہ لکھنؤ آلِ رضا کے لکھنؤ سے مختلف ہے، یہ نیا لکھنؤ ہے۔ اس کا مزاج مختلف ہے۔ یہ حضرت گنج، مال وڈ ریڈیو اسٹیشن، کافی ہاؤس، یونیورسٹی، آئی۔ ٹی۔ کالج اور دسہرہ دون، نینی تال

اور مسوری سے آنے اور وہاں تک لے جانے والی ریلوں اور لندن اور پیرس تک پرواز کرنے والی فکر سے مل کر بنتا ہے۔

اس ناول میں پرانا لکھنؤ جہاں جہاں آیا ہے وہ مس حیدر کا لکھنؤ نہیں ہے اُس کے بارے میں انھوں نے صرف سنا اور پڑھا ہے۔ آلِ رضا نے اس لکھنؤ کو دیکھا ہے اس میں سانس لی ہے اور یہ لکھنؤ خود ان کی سانس بن گیا ہے۔ آلِ رضا لکھنؤ کے شاعر ہیں اور قرۃ العین حیدر لکھنؤ کی ناول نگار ——— دونوں کے اندازِ نظر، اور اندازِ بیان میں فرق ہے ——— ایک قدیم لکھنؤ ہے، دوسرا جدید لکھنؤ۔

(قرۃ العین حیدر کا یہ ناول مجھے میرے دوست مسعود الرحمٰن خاں نے پڑھنے کو دیا تھا)

آگ کا دریا مجھے سونپتے وقت انھوں نے پہلے گرد پوش نکال لیا۔ پھر ایک پرانے اخبار کا صفحہ اس کی جلد پر چڑھایا اور مجھے تاکید کی کہ ——— "اسے احتیاط سے رکھنا، یہ کتاب میں نے پندرہ روپے میں خریدی ہے۔"

انھیں آگ کا دریا سے ایک شکایت تھی۔ اس ناول میں صفحہ ۶۸۸ کے بعد کا صفحہ بالکل سادہ چھوڑ دیا گیا ہے۔ اور ان کا کہنا ہے کہ اس طرح ناول پڑھتے وقت یہ احساس ہوتا ہے کہ ہم جمپ لگا کر صفحہ ۶۹۰ پر پہنچ جاتے ہیں۔ اور اگر اس ناول کا دوسرا ایڈیشن نکلا اور اس میں جو عبارت لکھنے سے رہ گئی ہے لکھی ہوئی نہ تھی تو انھیں اپنے قلم سے باریک حرفوں میں اسے سادے صفحے پر آتارنا پڑے گا، اور یہ کام بڑی اذیت کا ہے۔

میں نے اُن سے پوچھا:

"ناول کیسا ہے؟"

کہنے لگے:

"بور ہے" یعنی غیر دلچسپ۔

اب اس غیر دلچسپ والی رائے کی ظاہری بات ہے سنجیدہ ناقدین کی نظر میں کیا وقعت ہو سکتی ہے؟ کسی علمی یا ادبی تخلیق کے دلچسپ اور غیر دلچسپ ہونے کا جہاں تک تعلق ہے اس کی تعریف انفرادی مذاق کے اختلاف اور زمانے کے تغیرات کے ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ اس کے علاوہ موضوعات اور اصناف کے لحاظ سے بھی دلچسپی یا عدم دلچسپی کا تعین ہوتا ہے۔ فلسفے یا

سائنس کی کتاب یقیناً ان معنوں میں دلچسپ نہیں ہو سکتی جن معنوں میں افسانے یا ناول، شاعری اور تنقید دونوں یکساں طور پر مگر مختلف انداز میں دلچسپ ہو سکتی ہے خود ناول کی دلچسپی بھی پڑھنے اور لکھنے والے کی ذہنی سطحوں اور موضوع کے تقاضوں کے لحاظ سے بدلتی رہتی ہے لیکن ان تمام امور کو مدنظر رکھتے ہوئے بھی ایک بات عام طور پر ناول کے لیے ضروری یا کم از کم اس کے حق میں فال نیک قرار دی جا سکتی ہے کہ وہ اپنی بلندی کے ساتھ ساتھ دلچسپ ہو۔ کھٹس اور بے لطف نہ ہو ——— ایسا ہو جسے آدمی دل لگا کر پڑھ سکتا ہو۔

مگر پھر یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا جیمس جوائس کا ناول یولیسس دلچسپ ہے؟ کیا اس کا پڑھنا ——— سمجھنا تو درکنار ——— آسان ہے؟ لیکن جوائس، پروست اور ورجینیا وولف کے بعض ناولوں کو پڑھتے وقت ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ان کی دلچسپی ان کے انوکھے اور راہم تجرباتی انداز بیان میں پوشیدہ ہے، جو کرداروں کی ذہنی کیفیات کو بے نقاب کرنے میں مدد دیتا رہتا ہے۔ ماضی اور حال کی لاکھوں بکھری ہوئی، غیر مربوط، داخلی، خارجی، شعوری، غیر شعوری، تحت الشعوری، جنسی، مذہبی، سماجی، سیاسی، تہذیبی اور بے شمار لامعلوم تحریکات، خواہشات، ترغیبات اور یادداشتوں کو ابھارنا اور ان کے تانے بانے سے ایسے کرداروں کو بُننا جو " وحدت" بھی ہوں اور "کثرت" بھی، ایک دلچسپ اور تحیر پیدا کرنے والا کارنامہ ہے۔ اس کی دلچسپی " پانے " میں نہیں بلکہ تلاش محض میں ہے۔ ہم ایسے ناولوں کو پڑھتے وقت کچھ ایسا محسوس کرتے ہیں کہ گویا مصنف کے ساتھ ایک مہم پر نکلے ہیں ——— بہر حال اس سے یہ مقصود نہیں کہ آدمی "دلچسپی" کو ناولوں کے سلسلے میں واحد معیار بنالے اور یہ اس کے لیے ایک ایسی " گرہ " بن جائے جو کسی صورت میں کھل ہی نہ سکے۔ خواہ کیسا ہی ناول کیوں نہ ہو۔

میں نے قرۃ العین کے ناول کو دونوں لحاظ سے پڑھا ——— مروجہ انداز میں عام طور سے جو اچھے ناول لکھے جاتے ہیں، اس لحاظ سے بھی۔ اور اس لحاظ سے بھی کہ اس میں ایک نئے قسم کا تجربہ کیا گیا ہے اور اس کا خاص کردار "وقت" ہے جیسا کہ بتایا گیا ہے۔ نیا تجربہ تو اس میں مجھے کوئی نہیں ملا۔ "فیڈ ان" اور "فیڈ آؤٹ" کی سیدھی سادی سی تکنیک پر اس ناول میں عمل کیا گیا ہے۔ اس کے سوا جو کچھ فنی تجربہ یا نیا پن

اس ناول میں ملتا ہے وہ صرف اتنا کہ ایک ہی نام کے کردار مختلف تاریخی ادوار میں آتے رہتے ہیں، اور کہیں کہیں ان کے عمل میں اشتراک اور اتحاد کا ایک شائبہ سا پایا جاتا ہے۔ سو یہ چیز بھی اب اتنی نئی نہیں رہی جتنی باور کرانے کی کوشش کی گئی ہے۔

رہ گیا "وقت" کے مرکزی کردار ہونے کا سوال —— تو اس سلسلے میں اس کے سوا اور کیا کہا جاسکتا ہے کہ "وقت" ہر اچھے ناول کا مرکزی کردار ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے۔ آگ کا دریا کا مرکزی کردار وقت بھی ہو سکتا ہے، غیر منقسم ہندوستان بھی ہو سکتا ہے، تہذیب بھی ہو سکتی ہے اور چار باغ کا اسٹیشن بھی جہاں سے اس ناول کے مختلف کردار منزلِ مراد یا نامرادی کی منزل کی جانب رواں ہوتے ہیں۔

اس جگہ یہ بھی اعتراف کرتا چلوں کہ میں ناول کو اولاً دلچسپی کے طور پر پڑھتا ہوں سبق حاصل کرنے یا معمے حل کرنے کی غرض سے نہیں۔ آخر ناول دلچسپی کے طور پر نہ پڑھے جائیں تو پھر کیسے پڑھے جائیں؟ کیا وہ ریاضی کے مساوات کے طور پر پڑھے جائیں یا تاریخ کے اسباب و علل کے خلاصے کے طور پر ان کا مطالعہ کیا جائے۔ اگر مجھے ہندوستان کی قدیم تاریخ پڑھنی ہے تو پھر ناول ہی کیوں پڑھوں؟ اس موضوع پر بہت سی مستند اور سیر حاصل کتابیں مل سکتی ہیں۔ یا پھر اگر یہ دیکھنا ہے کہ گوتم کی زندگی اور فلسفے نے کس طرح مغربی فکر کو متاثر کیا اور مغربی مفکرین اور مصنفین نے اس میں کیا پایا؟ تو اس پر بھی بہت سی اچھی کتابیں دستیاب ہو سکتی ہیں۔ خود ہرمن ہیس کا افسانوی "سدارتھ" ہمارے اس ذوقِ تجسس کو یک گونہ تسکین دے سکتا ہے۔

اور اگر یہی دیکھنا ہے کہ ناولوں میں کون کون سے تجربات کیے جا چکے ہیں تو اس کی فہرست بھی کم از کم مغربی ادب میں خاصی طویل ہے۔ جہاں تک ناول میں تجربات کے امکانات کا مسئلہ ہے وہ تو ہمیشہ باقی رہے گا۔ مرحومہ ورجینیا وولف کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ایک ایسا ناول لکھنا چاہتی تھیں جس میں ہر صنف سمو دی جائے۔ افسانہ بھی ہو، ڈرامے کا بھی کچھ حصہ ہو، شعر و شاعری کے لیے بھی کچھ گنجائش نکالی جاسکے، اخبار کے اداریے بھی شامل کر دیے جائیں —— غرضیکہ کچھ ایسا ہو۔ ناول زندگی کے تمام پہلوؤں کو سمیٹ لے۔ لہٰذا میرے خیال میں یہ تمام شوق و جستجو برحق ہوتے ہوئے بھی کسی غیر دلچسپ ناول کو دلچسپ نہیں بنا سکتا۔

یہ سچ ہے کہ اچھے ناولوں کا مطالعہ زندگی کی دردمندی بڑھا دیتا ہے۔ احساس کی شدت کو ابھارتا ہے۔ ہمیں ایک بصیرت ایک دیدہ وری دیتا ہے۔ لیکن یہ سب صرف اسی وقت ہو سکتا ہے جب ناول سبق کے طور پر نہیں دلچسپی کے طور پر پڑھے جائیں، جو ہمیں اپنے ساتھ بہا لے جائیں۔

مجھے اس اعتراف میں بھی کوئی باک نہیں ہے کہ آگ کا دریا مجھے کوئی بہت دلچسپ ناول نہیں معلوم ہوا۔ اس میں صفحے کے صفحے سپاٹ چلے جاتے ہیں جو مختلف بیانات، اقوال اور نیم جذباتی اور نیم حکیمانہ باتوں سے بھرے ہوئے ہیں —— پھر کہیں جا کر کچھ "جان دار" حرکت کرتے نظر آتے ہیں جو یادوں کی دھند اور کہر سے نکل کر اپنی صورت ذرا دیر کے لیے آئینے میں دیکھتے ہیں —— بس ذرا دیر کے لیے —— پھر یہ آئینہ بھی دھند اور کہر میں چھپ جاتا ہے:

"کمال لکھنؤ پہنچا۔ گلفشاں کے پھاٹک میں داخل ہوا۔ اسے دنیا بدلی ہوئی نظر آئی۔ باغ کے درخت کٹ چکے تھے۔ پودے سوکھ گئے تھے۔ گھاس کی جگہ جھاڑ جھنکاڑ اُگا ہوا تھا۔ موٹر خانے اور اصطبل کو دام بنے ہوئے تھے۔ (جتنے عزیز پاکستان ہجرت کر کے جاتے ہیں اپنا اپنا سامان یہاں لا کر ڈمپ کر دیتے ہیں۔ خالہ بیگم نے کہا) ——

شاگرد پیشے سنسان پڑا تھا۔ اس کی آنکھوں نے گنگا دین کو ڈھونڈا۔ قدیر اور قمرن کی تلاش کی۔ حسینی کی بی بی اور رام اوتار اور چھنگی کی آوازیں دیں۔

آخر وہ اپنے کمرے میں جا کر پلنگ پر گر گیا اور چپکے چپکے رونے لگا۔"

یہ اور اس قسم کی چند اور زخمی تصویریں اس کتاب میں مل جاتی ہیں۔ ورنہ یہ کتاب کرداروں کے پھلنے پھولنے، پروان چڑھنے، اور آخر میں مرجھا کر گر پڑنے کے بارے میں ہے ہی نہیں۔ اس کے کم دلچسپ ہونے کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ یہ ناول اپنے کرداروں پر بھروسہ نہیں کرتا۔ اپنے بیان کی شعریت اور قوت پر بھروسہ کرتا ہے، مگر اس نوع کا

جذباتی یا تاثراتی اندازِ بیان زیادہ دُور تک ساتھ نہیں دے سکتا۔

اس میں شک نہیں کہ قرۃ العین حیدر کی تحریر میں بڑی جان، شعریت، دل سوزی، خوابناکی اور تازگی ہے۔ لیکن اپنے شدید داخلی تاثر کی وجہ سے یہ تحریر نہ اتنے زیادہ صفحات کی متحمل ہو سکتی ہے اور نہ ناول میں آنے والے ہر موقع کو سنبھال سکتی ہے۔ اس میں یکسانیت ہوتی ہے۔ جذبے کی ایک ہی سطح بار بار ملتی رہتی ہے، جو سوچنے کی صلاحیت کو بڑی حد تک ختم کر دیتی ہے۔ ایسی تحریر اپنے تمام خلوص کے باوجود تقریباً آٹھ سو صفحے کے ضخیم ناول کے لیے شاید زیادہ موزوں نہیں ہے۔ یوں جہاں یہ تحریر اپنے اصل موضوع کو پا لیتی ہے، وہاں فن کا شباب بن کر ابھرتی ہے۔ مگر ایسے مواقع ناول میں کم آتے ہیں۔ اور قاری اندازِ بیان کی یک رنگی سے کچھ اکتانے سا لگتا ہے۔ وہ ناول میں شعر پڑھنے کے علاوہ کچھ اور بھی پڑھنا چاہتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ کرداروں کو بھی پڑھے۔ ان سے ملے۔ ان کے ساتھ ساتھ زندگی کے نشیب و فراز سے گزرے۔ مگر یہاں وہ صرف ناول نگار سے ملتا ہے۔ اسی کے سہارے آگے بڑھتا ہے یا پیچھے ہٹتا ہے ناول کی دلچسپی میں بڑی حد تک یہ چیز بھی مانع ہے۔ یہ ناول 'سفینۂ غمِ دل' سے تو دلچسپ ہے۔ مگر "میرے بھی صنم خانے" کے مقابلے میں تو قطعاً غیر دلچسپ ہے۔

"میرے بھی صنم خانے" قرۃ العین کا سب سے کامیاب، دلچسپ، جان دار اور شگفتہ ناول ہے۔ ان کی تحریر کا اسلوب یہاں بار نہیں ہوتا، اور نہ کتاب کی ضخامت سے مجروح ہوتا ہے اس کے علاوہ اس میں وہ تھیم جو ان کے بعد کے دونوں ناولوں 'سفینۂ غمِ دل' اور 'آگ کا دریا' میں پائی جاتی ہے، پہلی بار پیش کیے جانے کی بنا پر نئی اور جاذب توجہ بن جاتی ہے۔ بعد میں وہ دہرائے جانے کی وجہ سے بھی جاذبیت کھو دیتی جاتی ہے۔

قرۃ العین کے تینوں ناول دراصل ایک ہی سلسلے کی تین کڑیاں ہیں وہ تمام باتیں جو میرے بھی صنم خانے میں رہ گئی تھیں 'سفینۂ غمِ دل' میں کہہ دی گئی ہیں۔ اور دونوں ناولوں کا خلاصہ مزید توسیع، توضیح، اضافے اور ترمیم کے ساتھ 'آگ کا دریا' میں ملتا ہے ——— لکھنؤ تینوں ناولوں میں ہے۔ تینوں ناولوں کے کرداروں کے جزوی

اختلاف کے ساتھ ایک سے ہیں۔ وہ ایک ہی طرح سوچتے ہیں۔ ایک ہی طرح کی باتیں کرتے ہیں ان کا لب و لہجہ بھی ایک ہی طرح کا ہے۔ وہ ایک ہی طرح ملتے ہیں، اور ایک ہی طرح جدا ہوجاتے ہیں۔ ان کے سامنے ایک ہی چیز ہے ——— آنے والے کل کا خوف اور غیر منقسم ہندوستان۔ یہ سب کردار جذباتی ہیں۔ اور خوابوں کی دنیا میں رہنے پر مصر ہیں۔ ''آگ کا دریا'' میں فرق صرف یہ ہے کہ ان کرداروں کو ایک عظیم ماضی بھی دے دیا گیا ہے۔ یہ ماضی قدیم ہندوستان اور اس کی عظیم تہذیب ہے، اور شاید اس چیز نے بھی ان کرداروں کو جو نئے ہندوستان میں جنم لیتے ہیں۔ اور گلفشاں کی کوٹھی میں عشق فرماتے ہیں، کچھ اور بھی کھوکھلا، حقیر اور بے حقیقت کر دیا ہے ——— نئے ہندوستان میں گوتم اور چمپا کو قرۃ العین صرف گلفشاں تک پہونچا پائی ہیں۔ یہ کچھ عجیب ہی سا لگتا ہے۔

اس کے علاوہ ان کے ناول کے کچھ ایسے بھی کردار، جو بعد میں آئے ہیں، مثلاً تمرن، حسینی کی بی بی، گنگادین، رام اوتار وغیرہ نئے ہندوستان میں اپنے ''آقا کرداروں'' کے مقابلے میں زیادہ توانائی کے ساتھ ابھر سکتے تھے۔

بہر حال یہ ان کے اپنے فکری نگارخانے کا معاملہ ہے۔ ہمیں اس سے کچھ بحث نہیں، جس کردار کو جہاں چاہیں، وہ جگہ دیں۔ کہنا یہ ہے کہ 'آگ کا دریا' میں اس نئے باب کے اضافے کے علاوہ جس میں ماضی کی تاریخ پیش کی گئی ہے اور کوئی ایسی نئی چیز نہیں ہے جو 'میرے بھی صنم خانے' اور 'سفینۂ غمِ دل' میں کم و بیش نہ ملتی ہو ——— لکھنؤ اور لندن کے مسافر دونوں ناولوں میں موجود ہیں۔

'آگ کا دریا' قدیم ہندوستان کی تہذیب کے بیان سے شروع ہوتا ہے۔ اس تہذیب کے پس منظر میں وید اور گیتا کے حکیمانہ اقوال اور منتر ملتے ہیں۔ مہابیر اور گوتم کی عظیم شخصیتیں ملتی ہیں۔ رام اور کرشن ملتے ہیں۔ منو مہاراج، چانکیہ، کالی داس، بھبھوتی بھرتری ہری ملتے ہیں۔ کپل وستو، اجودھیا، گیا، کاشی، پریاگ ملتے ہیں۔ یہاں علم کے دریا بہتے ہیں۔ ناچ رنگ موسیقی کے بادل چھائے رہتے ہیں۔

پھر اس کے بعد منظر بدلنا شروع ہوجاتا ہے۔ مسلمان آتے ہیں جو اپنے ساتھ ———

عجم کا حسن طبیعت عرب کا سوزِ دروں

لاتے ہیں۔ تلسی داس اور کبیر آتے ہیں۔ جون پور، فیض آباد اور لکھنؤ ابھرتا ہے اور اب

انگریز آجاتے ہیں۔ اور نیا ہندوستان سامنے آجاتا ہے۔ جناح، گاندھی، جواہر لال، کانگریس، مسلم لیگ اور باہر سے لائے ہوئے ٹی، ایس، ایلیٹ، لوئی میکنیز، سب کہیں نہ کہیں مل جاتے ہیں ——

یہاں تک کہ ہندوستان تقسیم ہو جاتا ہے اور تہذیب کا عظیم دریا دو دھاروں میں بدل جاتا ہے۔

یہ ہے اس ناول کا بہت ہی سرسری اور ناقص سا خاکہ اس ناول کے شروع میں دو کرداروں سے ہماری ملاقات ہوتی ہے —— گوتم نیلمبر اور چمپا یا چمپک —— ایک اور کردار ہری شنکر بھی بھولا بھٹکا کہیں سے آجاتا ہے۔ مگر اس کے سپرد صرف یہ کام ہے کہ وہ گوتم سے مختلف مباحث، لفظ و معنی، حدوث و قدم، جبر و اختیار پر بحث کرتا رہے۔ دراصل ہری شنکر ایک کلید کا کام دیتا ہے جو ناول نگار کے ہاتھ میں رہتی ہے، حالانکہ اس کی چنداں ضرورت نہیں تھی۔ گوتم نیلمبر خود کیا کم فلسفی ہے؟

گوتم نیلمبر اور چمپا، یہ دونوں کردار جو ہمیں شروع میں ملتے ہیں، ناول کے آخر تک بھی ملتے رہتے ہیں۔ البتہ ان کے اعمال میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ یہ مسلمانوں کے عہد میں بھی موجود ہیں اور اس وقت بھی پائے جاتے ہیں، جب ہندوستان میں انگریزوں کے قدم جم چکے تھے۔ اور پھر جب زمانے کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ یہ نیا روپ دھار چکتے ہیں اور ان کے ساتھ کے کھیلے ہوئے لندن پہنچ جاتے ہیں تو یہ بھی لندن کے لیے رخت سفر باندھ لیتے ہیں۔ مسلمانوں کی آمد کی نمائندگی کمال الدین منصور کرتا ہے۔ اور انگریزوں کی آمد سرل صاحب کے ذریعے قرار پاتی ہے۔ سرل صاحب کے پوتے جو لندن میں براجمان ہیں، تقسیم ہند کے بعد پھر مشرقی بنگال پہنچ جاتے ہیں، اور غالباً اپنے تجارتی استحصال میں مصروف ہو جاتے ہیں۔

ان کرداروں کے نشو و نما میں ناول نگار نے کوئی زیادہ انہماک نہیں دکھایا ہے۔ یہ تقریباً ہر دور میں موجود ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ان کرداروں کو پیش کرتے وقت قرۃ العین حیدر کے پیش نظر ''آواگون'' کا مسئلہ رہا ہو۔ بلکہ بعض اوقات تو اس خیال کو ناول کے بعض حصوں کو پڑھ کر اور زیادہ تقویت ملتی ہے:

''ہلو! ہلو —— میں ہری شنکر اب آپ سے بات کر رہا

ھوں۔ میں ھری شنکر، سرلیا مستوا، کمال کا ھمزاد، لاج اور نرملا کا اکلوتا بڑا بھائی چمپا باجی کا رفیق ——— میرا کردار بھی خاصا اھم رھے۔ میرے کردار کے بہت سے پہلو ھیں۔ میں کہانی میں اتنے سارے مختلف رول ادا کر رہا ھوں میں بات کس طرح شروع کروں، کیسے داخل ھوں یہ بڑا گھپلا رھے۔"

اس اقتباس میں ایک اور بات دیکھنے کی ہے۔ قرۃ العین نے یہاں قدیم اور جدید نئے اور پرانے ناٹک کی تکنیک ٹیلی فون، دیکھی اور سُنی باتوں، مصنف اور قاری کو بڑی خوبی سے ایک دوسرے میں مدغم کر دیا ہے۔

اسی طرح ناول کے آخر میں تقریباً وہی جملے دہرائے ہوئے ملتے ہیں جو شروع میں ہیں :-

"تم کون ھو بھائی ؟"

نیچے سے کسی نے پوچھا۔

"میں ھوں۔"

گوتم نے لیٹے لیٹے جواب دیا۔

یہ مکالمے "میں ہوں" اور تاریخی تسلسل کا عرفان پیدا کرنے سے زیادہ کچھ فنی ٹرک معلوم ہونے لگتے ہیں۔ بہرصورت یہ کردار" اواگون" کی طرف ذہن کو ضرور منتقل کرتے ہیں۔ یہ جیسے جیسے آگے بڑھتے جاتے ہیں، نئے کرداروں سے دوستی کرتے جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ سب گلفشاں میں اکٹھے ہو جاتے ہیں۔ یہ سب مختلف مقامات کی سیر بھی کرتے رہتے ہیں ——— ہندوستان میں اور ہندوستان کے باہر بھی دلّی، کلکتہ، بنارس، دہرہ دون، نینی تال، مسوری ——— لندن، پیرس، برلن، ماسکو ——— یہ ہر جگہ پہونچ جاتے ہیں۔ شاید یہ بوہیمین بھی ہیں۔ مگر یہ جہاں بھی ہوتے ہیں ایک ہی طرح سوچتے اور باتیں کرتے ہیں۔ کہنے کو تو ان میں سے بیشتر ہندوستان میں پیدا ہوئے ہیں، مگر یہ کہیں بھی پیدا ہو سکتے ہیں۔ ان کے پاؤں مضبوطی کے ساتھ اپنی سرزمین پر جمے نہیں ہیں۔ ہرچند کہ قرۃ العین حیدر نے ان کی حمایت بڑے زور شور سے کی ہے :

ظاھرا طور پر انھوں نے مغربیت کا رنگ قبول کر لیا تھا لیکن

اصلیت میں بڑے سخت ہندوستانی تھے۔"

پھر بھی یہ کردار اپنی کوئی زمین نہیں رکھتے۔ ان کو کہیں پہنچا دیجیے، اور ان کے نام کچھ بھی رکھ لیجیے، کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اس لیے کہ ان کے پیچھے معاشرتی شعور سے زیادہ ایک بے نام جذباتیت ملتی ہے۔ جو ہر زبان میں یکساں ہوتی ہے۔ ان کرداروں میں کوئی داخلی کشمکش یا خارجی تصادم نہیں ہے یہ ایک دوسرے کے قریب نہیں جاتے۔ یہ آبگینوں کی طرح ہیں اور ڈرتے ہیں کہ کہیں ٹکرا کر ٹوٹ نہ جائیں۔ یہ اشاروں میں باتیں کرتے ہیں۔ یادوں کے سہارے زندہ رہتے ہیں اور روشنی سے بھاگتے ہیں۔ ان کی زندگی ان کا اندھیرا ہے جس میں یہ قدرے اطمینان سے حرکت کرتے ہیں۔ اس لیے کہ اس میں وہ ایک دوسرے کے چہرے نہیں دیکھ سکتے۔

پھر بھی گوتم اور چمپا میں زندگی کے آثار پائے جاتے ہیں، اور شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم انھیں قدیم ہندوستان میں دیکھ چکے ہیں۔

چمپا یا چمپک غالباً اس ناول کا سب سے فکر انگیز کردار ہے۔ خود گوتم کا کردار اس کے گرد گھومتا رہتا ہے۔ معلوم نہیں چمپا کا نام قرۃ العین حیدر کے ذہن میں کیوں آیا؟ — اس نام میں جو خوشبو ہے اس لیے یا قدیم ہندوستان کو ابھارنے کے لیے۔ اس کا بھی امکان ہے کہ "بیگماتِ اودھ" کی تاریخ ان کے پیشِ نظر رہی ہو اور شاہ زین غازی الدین حیدر کے عہد نے ان کے ذہن میں یہ نام تازہ کر دیا ہو۔

"مبارک محل کے باپ کرنل عیش فرنگی تھے اور ماں ایک ہندوستانی عورت چمپا تھی۔"

(بیگماتِ اودھ، شیخ تصدق حسین)

بہر حال وجہ جو بھی رہی ہو، ناول پڑھتے وقت ہمیں پہلے یہ خیال ہوتا ہے کہ چمپک کہیں ہندوستان کی روح تو نہیں ہے، جو مختلف حکمرانوں کی باندی بنی رہی ہے۔ پھر یہ بھی خیال ہوتا ہے کہ کہیں یہ علامتی عورت تو نہیں ہے جو تاریخ کے مختلف ادوار میں مختلف رول ادا کر چکی ہے —— ماں، طوائف، عشق بازوں کا کھلونا —— جو پہلے بھی تنہا تھی اور آج بھی تنہا ہے —— اور پھر یہ گوتم کون ہے —— ؟ صرف ایک لفظ جو بہا تما بودھ کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ یا طالب علم، یا ازلی مرد، جو زمانے کے ساتھ ساتھ

بدلتا رہتا ہے۔ کیا دونوں کردار ازلی مرد اور ازلی عورت کی طرف رہنمائی کرتے ہیں؟
غرض کہ ان کرداروں سے مل کر ہم کچھ اس طرح سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں، اور یہی ان کی
زندگی کا ثبوت ہے۔ لیکن مجموعی حیثیت سے اس ناول کے کرداروں کو ابھارنے میں کہانی کا
بہت کم ہاتھ رہا ہے۔

کہانی دراصل تین حصّوں میں بٹی ہوئی ہے۔ اور تینوں حصّے اپنی جگہ الگ الگ طور پر مکمل
ہیں۔ ان میں بہت کم ربط ہے۔ صرف دو یا تین کردار ان حصّوں کو آپس میں جوڑتے ہیں۔ اور
شروع سے آخر تک پائے جاتے ہیں۔ باقی سب کردار اُن نئے حصّوں سے جو ان کے مقدر میں ہیں
اپنا اپنا رول شروع کرتے ہیں۔ یہ دو تین کردار بھی جو کہانی کے شروع میں داخل ہوتے ہیں
مختلف حصّوں میں اپنا رول اور اپنی ذہنیت بدلتے جاتے ہیں اور ان میں کوئی داخلی یا
باطنی ربط بجز اس کے نہیں ہے کہ یہ ہندوستان کی قدیم تہذیبی تاریخ سے چل کر پاکستان
اور لندن تک پہونچ جاتے ہیں —— کہانی کچھ اس طرح تقسیم کی گئی ہے کہ پڑھنے والا
جس حصّے سے بھی چاہے شروع کر سکتا ہے۔ وہ زیادہ گھاٹے میں نہیں رہے گا۔ لہٰذا ان
کرداروں میں قوتِ نمو نہیں پائی جاتی۔

تاریخی ماضی کے نقطۂ نظر سے کہانی کے سلسلے کو زیادہ سے زیادہ واجد علی شاہ کے
عہد تک بڑھایا جا سکتا ہے۔ یہاں پہونچ کر ماضی بعید اور ماضی قریب کے تمام تہذیبی
عناصر جانِ عالم کے ساتھ مٹیا برج میں جا کر اسیر ہو جاتے ہیں —— اور ہم ایک دم سے
حال کی بے مہر حقیقتوں سے دوچار ہو جاتے ہیں۔

ماضی کی خوابناکی سے نکل کر جس میں دُوری کا رومان ہے حال کی تیز اور چمکیلی دھوپ میں
ہماری آنکھیں دُکھنے لگتی ہیں۔ اور کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس ناول میں وہ جو ایک لطفِ خواب
تھا وہ بھی ہم سے چھین لیا گیا۔ ہمارے تخیل کو ایک جھٹکا سا لگتا ہے، اور ناول کی فضا میں ایک
بے آہنگی کا احساس ہونے لگتا ہے۔

یہاں ایک اور چیز بھی قابلِ غور ہے۔ جب ہم ماضی قریب کی تاریخ تک پہونچنے لگتے
ہیں تو دفعتاً ہمارے سامنے سن کا تعین آ جاتا ہے۔ اس سے پہلے اس ناول میں کہیں بھی
تاریخ کو متعین کرنے کی کوشش نظر نہیں آتی۔ سن ۱۸۹۸ء غالباً پہلی بار اس ناول میں

لکھا ہوا ملتا ہے۔ اور اس کے بعد دن اور سال جا بجا ملنے لگتے ہیں — یہ اچانک طور پر سن کا آجانا کبھی ہمیں رک جانے پر مجبور کرتا ہے۔ اور ہم سوچنے لگتے ہیں کہ ایسا کیوں کیا گیا ہ — کیا اس سے پہلے جو کچھ تھا، وہ ایک ابدی تاریخ تھا — ایک حقیقی تاریخ؟ اور اب جو ادوار شروع ہو رہے ہیں وہ غیر حقیقی اور فانی ہیں ؟ — کیا یہ تاریخ جو ہماری پشت پر تھی غیر فانی تھی جس میں دن سال اور صدیوں کا تعیّن نہیں ہوتا ؟ یا پھر یہ اس لیے ہے کہ ہم اب اپنے دور سے قریب تر ہوتے جا رہے ہیں اور حقائق کو تاریخ وار مرتب کر سکتے ہیں ؟

بہرحال، ناول دراصل تیسرے حصّے سے شروع ہوتا ہے، اور ماضی ایک تمہید کی طرح ختم ہو جاتا ہے۔ اس حصّے میں کئی کردار ہمیں بیک وقت ملتے ہیں — اور اب یہاں سے وہ لکھنؤ شروع ہوتا ہے جس سے قرۃ العین کو والہانہ پیار ہے، بڑی عقیدت ہے — قرۃ العین کی غالباً سب سے بڑی طاقت یہی لکھنؤ ہے۔ اس لیے کہ اس لکھنؤ میں ہندوستان کی تہذیب کے حسین ترین عناصر سمٹ آئے تھے اور یہاں آکر کچھ اور بھی نکھر اٹھے تھے۔

لکھنؤ، جو باغوں اور خوابوں کا شہر ہے۔ جہاں شام ہوتے ہی کلیاں پھولوں کے ہار کی خوشبو سے بس جاتی ہیں۔ اور پورا شہر عطر فردوس میں نہا اٹھتا ہے — جو لطافت نزاکت، شرافت، طہارت کا گہوارہ ہے۔ جہاں فنونِ لطیفہ کو اپنی سچّی داد مل جاتی ہے۔ جس کی تہذیب بیک وقت بیمار اور خزاں زدہ، توانا اور بہار آفریں دونوں ہے جہاں اکھڑ پن شائستگی میں بدل جاتا ہے اور جس پر یلغار کرنے والا خود نخچیر بن جاتا ہے۔

قرۃ العین اسی لکھنؤ کی دلدادہ اور قصیدہ خواں ہیں اور جب وہ لکھنؤ پیش کرتی ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ دنیا کی تمام عظیم تہذیبوں کی طرف سے بول رہی ہیں نفرتوں اور عداوتوں میں ڈوبی ہوئی دنیا کی طرف انسانی محبّت، امن اور آشتی کا ہاتھ بڑھا رہی ہیں۔

یہاں یہ چیز بھی اہم ہے کہ وہ پرانے لکھنؤ نہیں بلکہ نئے لکھنؤ کی ترجمان ہیں اور اس نئے لکھنؤ کے بھی ایک خاص حصّے کی، جہاں گومتی کے کنارے دور تک کوٹھیوں کا سلسلہ چلا گیا ہے۔ لکھنؤ کا مشرقی حصّہ یا پرانا لکھنؤ ان کے یہاں کم ہے۔ وہ چوک سے کترا کر گزر جاتی ہے۔ اور ادیبوں اور شعراء کی بزم کا تذکرہ کرتے وقت تحسین کی مسجد کو بھول جاتی ہیں۔

ناول کے اس مقام پر پہونچ کر ہم ادھر کے مسلمانوں کی اس شدید داخلی اور خارجی کشمکش سے دوچار ہوتے ہیں جو تقسیمِ ہند سے قبل ان میں پائی جاتی تھی۔ اس کشمکش کا ایک بڑا المناک پہلو یہ ہے کہ یہ تہذیب اور مذہب میں اساسی رابطہ دریافت نہ کر پائی۔ حالانکہ اس جستجو میں مدتوں سرگرداں رہی:

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے!

یہ "روکے ہے اور کھینچے ہے" کا استعمال اس کشمکش کو جنم دیتا ہے۔ اور یہ کشمکش آخر تک باقی رہتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے بڑی چابکدستی سے یہاں کے مسلمانوں کو اس دوراہے پر لاکر کھڑا کر دیا ہے۔ یہاں پہونچ کر وہ ایک بڑے فن کار کے روپ میں ابھرتی ہیں۔ ان کا قلم بیباک، نڈر، بے رحم اور مصلحت سے بیگانہ ہے۔ جس جرأتِ فکر اور بے جگری سے انھوں نے اس منزل پر کام لیا ہے، وہ آج ہمارے بہت کم ادیبوں میں ملتی ہے۔ یہاں اُن کا وہ قلم جو خوابوں کے تانے بانے بُنا کرتا ہے، جو پھولوں کے کنج میں شہد کی مکھیوں کے نغموں کو الفاظ میں منتقل کیا کرتا ہے، دفعتاً اپنے تمام تانے بانے توڑ کر اور پھولوں کے کنج کو چھوڑ کر ایک پُر شکوہ انداز میں بلند ہوتا ہے۔ یہاں ناول ایک بہت بڑے میدان میں پہنچ جاتا ہے:

"اَرجُنادَھن —— مَیرا رَتھ دونوں فوجوں کے درمیان کھڑا کر دو۔ تاکہ میں دیکھوں کہ مجھے کون سے فریق کا ساتھ دینا چاہیے؟"

اَور کرشنا نے رَتھ وَہاں لے جاکر کھڑا کر دیا اَور اَرجُن نے دیکھا کہ دونوں فوجوں میں ایک دُوسرے کے مُکھ، باپ دادا، چچا، بھائی، بھتیجے، بیٹے، دوست، اُستاد، رفیق ایک دُوسرے کے خلاف صفیں آراستہ کیے کھڑے ہیں۔

کتنا ڈرامہ، کتنی حرکت اس جگہ یکایک پیدا ہو جاتی ہے۔ 'مہابھارت' کے اس ٹکڑے کا استعمال قرۃ العین نے جس انداز میں کیا ہے وہ ناول کو ایک رزمیہ کی بلندی سے قریب کر دیتا اور اسے ایک وسیع اور رجاں گداز معنویت دے دیتا ہے۔ اور اس ناول کی ساری خامیاں ساری کوتاہیاں چشمِ زدن میں مٹ جاتی ہیں۔ اور سامنے صرف ایک

عظیم تہذیبی کش مکش رہ جاتی ہے۔ یہ وہ موڑ تھا جب قدم ڈگمگا جاتے ہیں مگر قرۃ العین نے جو استقامت اور پامردی یہاں دکھائی، وہ ہمارے ادب کے اس دور میں نہیں، ہر دور میں کمیاب ہے —— یہاں انھوں نے بڑے دکھ کے ساتھ بعض بڑے اہم اور اساسی سوالات اٹھائے ہیں:

"پروفیسر بتاؤ، میں کس سے نفرت کروں؟ انگریزوں سے، جنھوں نے میرے بے قصور بادشاہ کو معزول کردیا۔ یا اس کلمے کو بادشاہ سے نفرت کروں جو ہندو دیومالا کا عاشق تھا؟ کرشن اور رام چندر اپنا رکھوالا سمجھتا تھا اور مسلمان مجاہدین کا قتل کرواتا تھا؟"

ان مقامات پر پہونچ کر، جہاں تاریخ لہولہان کھڑی ہے، اُن کے قلم نے حیران کن جسارت سے کام لے کر ان بلندیوں کو چھولیا ہے جہاں معمولی لکھنے والوں کا تو ذکر کیا بڑے بڑے پختہ کاروں کی سانس اکھڑ جاتی ہے۔

اس ناول کے پیچھے ایک اور قوی چیز ابھرتی ہے —— وہ یہ کہ قرۃ العین کی نظروں میں سب سے بڑی "قدر" دوستی ہے۔ ان کے تمام کردار ایک دوسرے کے دوست ہیں یا دوست کی تلاش میں ہیں۔ دوست یا دوستی کی تلاش اس ناول میں شاید زندگی کے اہم ترین مقاصد میں سے ہے۔ ناول کے ان تمام مواقع سے جہاں قلم رک جاتا ہے وہ بڑی آسانی سے گزر گئی ہیں یہ معلوم ہی نہیں ہوتا کہ وہ ساری تیاریاں انھیں مواقع کے لیے کر رہی تھیں۔ ان کے الفاظ ان کے فقروں، ان کے جملوں، ان کے پیراگراف کے آغاز، اور اختتام تک ایک عجیب چھپی ہوئی قوت کو ظاہر کرتے ہیں اور شاید اس قوت کا سرچشمہ وہ لکھنؤ ہے جس کی وہ نقیب ہیں۔

سرور، سرشار اور رسوا کے بعد قرۃ العین لکھنؤ کے تمدن کی سب سے زیادہ دلدادہ ہیں۔ ان کا لکھنؤ اگرچہ نیا لکھنؤ ہے مگر اس کو پیش کرتے وقت ان دونوں لکھنؤ میں بے آہنگی کی جگہ ایک تاریخی تسلسل کے حسن کا احساس ہوتا ہے۔ اور قدیم اور جدید ایک مضبوط تہذیبی رشتے میں پرو دیے جاتے ہیں۔ یہ بڑی بات ہے قرۃ العین اردو کے گنے چنے چند ناول نگاروں میں ہیں۔ سرشار، رسوا، اور پریم چند یہ بہت بڑے نام ہیں۔ ان کے بعد

جن ناول نگاروں کے نام آتے ہیں، قرۃ العین اُن میں یقیناً ایک اہم نام ہیں۔
اس دور میں بھی ناول لکھے گئے ہیں، اور بعض اچھے ناول بھی ہیں لیکن قرۃ العین کا دم خم کم ہی ناول نگاروں میں ملتا ہے، ان کی وسیع النظری، ان کی انسان دوستی، ان کی دردمندی اور تمدن شناسی ان کی بہت سی فنی خامیوں کی پردہ پوش بن جاتی ہے اور ان کو اپنے معاصرین میں ایک امتیازی جگہ دے دیتی ہے۔

آگ کا دریا ناول کے اعتبار سے ناکام ہے۔ لیکن اس کی ناکامی بڑی عظمت کی حامل ہے۔ یہ ایک بہت بڑے پیمانے کی کوشش ہے جو کامیابی اور ناکامی دونوں سے بلند ہے۔ اس میں تاریخ کے ایک اہم باب کو ہمیشہ کے لیے محفوظ کرلیا گیا ہے۔ اور تاریخ کے سارے حسن کو سمیٹ کر لفظوں میں بھر دیا گیا ہے۔ لفظ جو زندہ رہتے ہیں۔ اس لیے کہ وہ تہذیب کا سب سے اہم مظہر ہیں۔

میرے بھی صنم خانے، سفینۂ غم دل، اور آگ کا دریا، ایک پورے سلسلے کو سمیٹ لیتا ہے۔ اور اب قرۃ العین ایک بہت بڑا کام انجام دے چکی ہیں۔ انھوں نے ایک مسلسل نظم لکھ ڈالی ہے، کئی ہزار صفحے کی وہ شاعر ہیں۔ اور آگ کا دریا ایک ناول نہیں شعر ہے، اس شعر کے پیچھے، تہذیب کی قوت، یادوں کے خواب اور ایک لامتناہی جستجو کا سلسلہ ہے۔

(ادب و آگہی، ۱۹۶۰ء)

چاندنی بیگم

"میرے لیے" فیوڈل طبقے کی نوحہ خوانی" کا جو لیبل نیشن حضرات اس پچھلی دور میں لگا گئے وہ نقادوں کی ہر پیڑھی اور ہر مدرسۂ فکر کو منتقل ہوتا گیا ——— چنانچہ چاندنی بیگم کی خالص عصری مسائل کی کہانی بھی اُن کو ماضی کی نوحہ خوانی معلوم ہوئی کیونکہ وہ ماضی کو حال سے مربوط دیکھنا نہیں چاہتے۔"

قرۃ العین حیدر، ایوانِ اُردو، اکتوبر ۱۹۹۱ء

راہی معصوم رضا

آگ کا دریا

کسی اور ملک کی آزادی نے اس ملک کے ادیبوں کو اتنا پریشان نہ کیا ہوگا جتنا پریشان ہندوستان کی آزادی نے ہندوستان کے ادیبوں کو کیا۔ سب سے زیادہ پریشانی کی بات تو یہی ہوئی کہ وہ ہندوستانی اور پاکستانی ادیب بن گئے۔ کہنے کو تو ہم سینہ تان کر یہ کہتے ہیں کہ ایک قطرہ خون بہائے بغیر ہم نے آزادی حاصل کی ہے میرے خون دل کو نظر انداز بھی کر دیجیے تو کیا یہ کہنا ان انگنت جیالے لوگوں کی توہین نہیں۔ جنھوں نے ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک کال کوٹھریوں، پھانسیوں اور گولیوں کا سامنا کیا۔ لیکن اس وقت میں تو اس خون کی بات بھی کرنا نہیں چاہتا جو بنگال، بہار اور پنجاب کے میدانوں اور لاہور، دلّی اور کلکتہ کے بازاروں میں بہا۔ میں تو اس وقت صرف اس خون کے بارے میں سوچ رہا ہوں جو آج بھی بہہ رہا ہے۔ یہ کس کا خون ہے اور کیوں بہہ رہا ہے؟

قرۃ العین حیدر نے آگ کا دریا میں اسی سوال کا جواب دینے کی کوشش کی ہے۔ قرۃ العین نے یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ وہ لمحہ جو موجود ہے اس کا ماضی سے کیا تعلق ہے۔ چنانچہ یہ طویل داستان دراصل ایک طویل ذہنی سفر ہے جس کو جگہ جگہ سے دل کی راہیں کاٹتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

"گوتم نے چلتے چلتے پیچھے ٹھٹھک کر دیکھا ـــــ راستے کی دھول بارش کی وجہ سے کم ہو چکی تھی۔ گو اس کے پاؤں مٹی سے اٹے تھے۔ برسات کی وجہ سے گھاس اور درخت زمرد کے رنگ کے دکھلائی پڑ رہے تھے۔ اشوک کے نارنجی اور سرخ پھول گہری ہریالی میں تیزی سے جھلملا رہے تھے اور ہیرے کی ایسی جگمگاتی پانی کی لڑیاں گھاس پر ٹوٹ کر بکھر گئی تھیں ـــــ گھاٹ پر کشتیاں کھڑی تھیں اور برگد کے نیچے کبھی من چلے ملاح نے زور زور سے ساون الاپنا شروع کر دیا تھا۔ آم کے جھنڈ میں ایک اکیلا مور پر پھیلائے کھڑا تھا۔"

ـــــ آگ کا دریا، ص ۹۔

ان جملوں سے اس داستان کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ عبارت اس لیے اہم ہے کہ انھیں جملوں پر اس داستان کا خاتمہ بھی ہوتا ہے یعنی یہ داستان اس گوتم نیلمبر کا ایک سفر ہے اور "گوتم نیلمبر کو ندی" تیر کر پار کرنا تھی" اور "شراوستی یہاں سے پورے پچیس کوس تھا۔" ان دو جملوں سے دو اور حقیقتوں کا پتہ چلتا ہے کہ سامنے ایک طوفانی دریا ہے اور دریا کے اس پار شراوستی ہے۔ گھر اور درمیان میں پچیس کوس ہیں۔ گوتم نیلمبر کو گھر پہنچنے میں پچیس سو برس لگ گئے۔ اس داستان کا تعلق انھیں پچیس سو برسوں سے ہے۔ اسی ندی پر ہمیں اس داستان کا دوسرا اہم کردار بھی نظر آتا ہے۔ "گھاٹ پر تین لڑکیاں ایک طرف کو بیٹھی باتیں کر رہی تھیں۔" انھیں تینوں لڑکیوں میں سے ایک چمپک ہے۔ جو اور پیچھے جاتی ہے تو ویشالی کی امبا پالی اور ہمالہ کی پاروتی بن جاتی ہے اور جب اس ندی کے کنارے سے اپنے سفر میں آگے بڑھتی ہے ـــــ تو ابوالمنصور کی چمپاوتی اور لکھنؤ کی چمپا بائی اور بنارس کی چمپا احمد بن

جاتی ہے۔ اس داستان کے باقی تمام کردار انھیں دو کرداروں کے مختلف روپ ہیں، کیوں کہ :۔۔۔

"چمپا پتھر پر اپسرائیں ناچ رہی ہیں۔ مرگھٹ میں کالی رقصاں ہے۔ دِل کے شہر کے ایوانوں میں شیو ناچتا ہے اور گوکل میں نٹور گردھاری ۔۔۔ کیلاش پر اوما ناچتی ہے اور یہاں تاپتی کے کنارے مہوے کے جھرمٹ میں خزاں کے چاند تلے وہ ناچ رہی ہے جسکو کوئی کماری چمپک کہتا ہے، کوئی چمپا رانی، کوئی چمپاوتی۔ اس کے ہزاروں نام ہو سکتے ہیں کیوں کہ اس کے ان گنت روپ ہیں"۔۔۔

۔۔۔ آگ کا دریا ص ۲۹۔

اسی چمپک کی طرح اس گوتم کے بھی ہزاروں روپ ہیں۔ اس لیے ناموں سے بھی دھوکا کھانے کی ضرورت نہیں، ویسے تو اس داستان میں اتنی بھیڑ ہے کہ چلنے والے کو راستہ نہ ملے لیکن دراصل اس کہانی میں صرف دو آدمی ہیں۔ ایک عورت اور ایک مرد۔ مرد کا نام گوتم ہے اور عورت کا نام چمپک ہے۔ یہی دونوں بچھڑ گئے ہیں اور ایک دوسرے کو تلاش کر رہے ہیں۔

"اس وقت چمپک نرملا کے ساتھ تالاب کے کنارے سے گزر رہی تھی اور نرملا نے اس سے کہا تھا۔ کیسا انوکھا برہمن ہے۔ برسوں تم سے چترکاری کے متعلق بحث کرتا رہا تھا۔ رات کو نٹ راج کی طرح ناچا اور اس وقت بچوں کی طرح پڑا سوتا ہے۔ چاند سے پہلے آؤ اسے جگا کر نمسکار کر لیں"

۔۔۔ آگ کا دریا ص ۴۰۔

لیکن انھوں نے تجویں کی طرح سوئے ہوئے گوتم کو جگا کر پرنام نہیں کیا۔ بس یہیں سے فراق کی وہ کہانی شروع ہوتی ہے جو ۷۸۰ صفحوں میں بھی ختم نہیں ہوتی۔

اس داستان کا تیسرا اہم کردار دریا ہے اور گوتم اور چمپک کے ساتھ ہی ساتھ ہم اس دریا سے بھی متعارف ہوتے ہیں۔ گوتم اور چمپک ہی کی طرح اس دریا کے بھی ہزاروں روپ ہیں۔ کتاب کے خاتمہ پر ہمیں اس کا احساس ہوتا ہے کہ قرۃ العین نے اس داستان کے دیباچہ کے طور پر ایلیٹ کی ایک نظم کا اقتباس کیوں شامل کیا:—

میں دیوتاؤں کے متعلق نہیں جانتا، لیکن میں سمجھتا ہوں کہ دریا
ایک طاقتور مٹیالا دیوتا ہے۔ تندمزاج، غصیلا
اپنے موسموں اور اپنے غیض و غضب کا مالک، تباہ کن
وہ ان چیزوں کی یاد دلاتا رہتا ہے جنھیں انسان بھول جانا
چاہتے ہیں

وہ منتظر ہے اور دیکھتا ہے اور منتظر ہے
دریا ہمارے اندر ہے، سمندر نے ہمیں گھیر رکھا ہے
خاتمہ کہاں ہے —— بے آواز چیخوں کا
خزاں میں خاموشی سے مرجھائے پھولوں کا
جو چپ چاپ اپنی پنکھڑیاں گراتے ہیں
جہاز کے بہتے ہوئے شکستہ ٹکڑوں کا خاتمہ کہاں ہے؟
خاتمہ کہیں نہیں، صرف اضافہ ہے . . .
لوگ بدل جاتے ہیں، مسکراتے بھی ہیں، مگر کرب موجود
رہتا ہے
لاشوں اور خس و خاشاک کو اپنی موجوں سے بہاتے ہوئے
دریا کی مانند

وقت جو تباہ کن ہے، قائم بھی رکھتا ہے . . .

اب مثلث تیار ہو گیا۔ عورت، مرد اور دریا ــــ دریا جو در اصل وقت ہے " ندی رواں تھی اور وقت رواں تھا اور بہتے ہوئے وقت میں پتھر ماضی کی علامت ہے۔ ماضی جو یقینی ہے، جو نہیں بدلتا۔ جو کچھ ہوتا ہے وہ اسی ندی کے کنارے ہوتا ہے۔ ندی کے کنارے تہذیبیں طلوع اور غروب ہوتی ہیں۔

" ندی کے کنارے اس کوٹھی کے برآمدے سے لڑکیوں کے قہقہوں کی آوازیں بلند ہوئیں یہ چار پانچ نو عمر لڑکیاں برآمدے کے جنگلے پر بیٹھی اس طرح ہنستی تھیں جیسے رنج سے نا آشنا ہوں ــــ شاید وہ رنج سے نا آشنا تھیں۔

جعفر منزل کے پیچھے سورج ڈوبا۔ ندی کے کنارے کنارے ڈونگیوں میں چراغ جلے ــــ ندی نے اپنا سفر جاری رکھا۔"

ــــ آگ کا دریا ص ۲۸۷

یہ ندی غم سے نا آشنا ان لڑکیوں اور غم سے آشنا جعفر منزل سے بے نیاز بہتی رہتی ہے۔ یہی ندی ماضی کو حال سے الگ کرتی ہے۔

"یہ لا مارٹینیر گرلز ہائی اسکول میں پڑھتی تھیں جو نجف اشرف کے قریب ندی کے دوسرے کنارے پر خورشید منزل میں تھا۔"

ــــ آگ کا دریا ص ۲۹۶

" اور جب آدمی تنہائی اور رات کے اندھیرے سے ڈرتا ہے تو اسی ندی میں پناہ لیتا ہے کیونکہ

اکیلا آدمی وقت کے علاوہ اور کہاں جا سکتا ہے:

"اس رات جب منور نجن رات اپنے کمرے میں جا کر سو گیا اور الگ مکان کے کمروں میں لیمپ گل کر دیے گئے تب نیلمبر رات برآمدے میں آکر جس کی سیڑھیاں ندی میں اترتی تھیں بہت دیر تک ندی کے پانی کو دیکھتے رہے۔"

——— آگ کا دریا ص ۲۸۰

کیوں کہ یہیں آکر یادوں سے نجات مل سکتی ہے:-

"چودھویں کا چاند دریا کی لہروں پر ادھر ادھر تیر اکیا۔ اس کی تیز اور ٹھنڈی کرنیں کمال اور کھکشو کے چہروں پر پڑ رہی تھیں ——— دریا پر مکمل سناٹا طاری تھا۔

"مجھے میرے خیال سے نجات دلاؤ۔ کمال نے کہا۔

——— آگ کا دریا ص ۱۷۲

آدمی بھاگ کر اس دریا کے پاس اس لیے آتا ہے کہ دراصل یہی دریا اسے وقت سے یعنی زندگی سے جوڑ دیتا ہے ——— کیونکہ یہ خود وقت اور زندگی ہے۔ چنانچہ اس کی تنہائی مٹ جاتی ہے۔

"چند قدم پر گنگا بہہ رہی تھی۔ اس کی لہروں پر ایک اکیلا نوکا چل رہا تھا جس میں چراغ جلتا تھا اور کوئی بڑی دلدوز آواز میں گاتا جا رہا تھا۔"

——— آگ کا دریا، ص ۳۷۲

اہم بات یہ نہیں رہ جاتی کہ بلیٹ فارم پر بنگال کے کسان ابوالمنصور کی لاش ہے جو رزق کی تلاش میں کلکتہ جا رہا تھا۔ اہم بات یہ ہے کہ گنگا بہہ رہی ہے اور اس پر ایک اکیلا نوکا چلا جا رہا ہے جس میں چراغ جل رہا ہے اور ایک اور کسان اس میں بھٹیالی گا رہا ہے یعنی زندگی ختم نہیں

ہوئی اور بالکل گھپ اندھیرا ابھی نہیں ہے کیوں کہ نوکے میں چراغ جل رہا ہے۔

چنانچہ یہ ندی بار بار بھیس بدل بدل کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ وہ زندگی اور موت کے چکر سے بے نیاز ہے کیوں کہ وقت نہیں مرتا۔ تہذیبیں مرجاتی ہیں، لیکن وقت نہیں مرتا۔

"اب یہاں وہ کنول کے تالاب اور سنہرے ہرنوں کی ڈاریں اور درختوں کے کنج اور چنبیلی کے پھولوں کی گھری ہوئی بارہ دریاں کہاں ہیں ــــــ چمپا نے اپنے آپ سے پوچھا . . . یہاں تو ویرانہ ہے اور یہاں گیدڑ راتوں کو چلاتے ہیں . . . مہارانی مایا دیوی کے محلات سرخ اینٹوں کے ایک بڑے ڈھیر کی شکل میں چاندنی میں نظر آرہے تھے۔ قریب روہنی ندی اس سکون سے گنگناتی ہوئی بہہ رہی تھی گویا کوئی بات ہی نہیں۔"

ــــــ آگ کا دریا، ص ۵۰۔

"مندر بہت پرانا تھا۔ آس پاس گوتم کو کوئی پروہت یا پجاری بھی نظر نہ آیا جس سے وہ پوچھتا کہ شراوستی جانے کے لیے کون سا راستہ اختیار کرے۔ یہاں سے کھیت ختم ہو رہے تھے اور آگے شیشم کے گھنے جنگل تھے اور ڈھاک کے جھنڈ اور سیٹھ اور انگنت ندی نالے اور ان سب کو عبور کر کے اسے اپنے آشرم واپس پہنچنا تھا ــــــ سرجو کے پار اودھیا کی روشنیاں جگنوؤں کی ایسی جھلملا رہی تھیں۔"

ــــــ آگ کا دریا، ص ۱۱۔

سرجو کے اس پار ایک پورا شہر آباد ہے۔ ایودھیا اور اس طرف گوتم شیشم اور ڈھاک اور بہیڑا اور ندی نالوں کی بھیڑ میں اکیلا ہے اور بہت پرانے مندر میں کوئی پروہت بھی نہیں جس سے وہ پوچھے کہ اُس کے گھر کی طرف جانے والا راستہ کون سا ہے۔ کیوں کہ:

”برس گزرتے ہیں، صدیاں بدلتی ہیں، موسم پلٹ پلٹ کر آتے ہیں۔ گھر وقت کی ندی میں چھوڑے رہے جہاز کی طرح لنگر انداز رہتا ہے کبھی کبھی لہریں اُسے بہا لے جاتی ہیں۔ پھر اس کا نام و نشان بھی نہیں رہتا۔“

—— آگ کا دریا، ص ۳۲۸

اسی لیے تو جب گوتم نیلمبر کمال الدین ابوالمنصور کے روپ میں شراوستی پہنچا تو اپنے گھر کو نہ پہچان سکا۔ اسے تو بس:

”ایک روز اُنھیں کھنڈروں میں پتھروں اور شہتیروں کا ایک بہت بڑا انبار نظر آیا ... وہ حیران اور اشتیاق کے ساتھ اس عمارت کے اندر گیا اس کے سارے کمروں میں گھوما ... یہ جانے کس کا مکان رہا ہوگا۔ کمال نے سوچا ...“

—— آگ کا دریا، ص ۱۴۶

وقت کی لہریں اس مکان کو بہا لے چکی تھیں جو کبھی اس کا گھر تھا اور جسے وہ یاد کیا کرتا تھا:

”شراوستی میں اس کا سہ منزلہ مکان تھا جس کے برآمدے کے چوبی کھمبوں پر رنگین نقش و نگار بنے تھے۔ اس سڑک پر اس کا مکان سب سے اُونچا تھا۔“

—— آگ کا دریا، ص ۱۳۔

لیکن دریا چاہے یادوں کا ہو یا وقت کا —— یا آگ کا۔ اسے پار کیا جا سکتا ہے۔ اس پر پل بنائے جا سکتے ہیں۔ ایک طرف مشرقی پاکستان ہے اور ایک طرف مغربی بنگال یعنی ہندوستان بیچ میں ایک دریا ہے —— لیکن:

"لتا کی آواز ندی کی سطح پر تیرتی سرکٹ ہاؤس تک آرہی تھی۔ کمال جنگلے پر سر رکھ کر اس کی آواز سنتا رہا۔ لتا کی آواز ایک ایسا مضبوط پل رہے جس نے دو دشمن ملکوں کو ایک دوسرے سے ملا رکھا ہے۔"

—— آگ کا دریا، ص ۷۴۱

مختصر یہ کہ جو کچھ ہوتا ہے اسی ندی کے کنارے ہوتا ہے۔ اسی ندی کے کنارے گوتم اور چمپک کی ملاقات ہوتی ہے۔ اسی ندی کے کنارے دونوں بچھڑ جاتے ہیں۔ اور اسی ندی کے کنارے گوتم چمپک کو تلاش کرتا رہتا ہے اور سورج اسی ندی کے کنارے غروب ہوتا ہے اور چاند اسی ندی پر طلوع ہوتا ہے۔

یہ ندی "آگ کا دریا" کی ہر سطر کی وادی میں بہ رہی ہے۔

یہیں ایک اور بات بھی کہتا چلوں کہ "آگ کا دریا" کا موضوع سیاست نہیں ہے۔ چنانچہ بہت بڑے بڑے واقعات کو قرۃ العین نے چند سطروں میں یوں ٹرخایا ہے جیسے ان کی کوئی اہمیت نہ ہو۔ حالانکہ بات یہ نہیں ہے۔ وہ واقعات اگر اہم نہ ہوتے یا اگر اس داستان کا جز نہ ہوتے تو قرۃ العین نے ان کا ذکر ہی نہ کیا ہوتا۔ وہ واقعات اہم تھے لیکن ان کی تفصیل اس داستان کے لیے اہم نہیں ہے۔ مثلاً یہ بات تو اہم ہے کہ ہندوستان پر انگریزوں کی حکومت قائم ہو گئی لیکن یہ سیاسی تفصیل اہم نہیں۔ چنانچہ قرۃ العین نے دو جملوں میں انگریزی حکومت اور انگریزی تجارت کے بارے میں ایک بیان دے دیا ہے:

"ہندوستان ۱۸۵۷ء کے بعد باضابطہ طور پر

وکٹوریہ کی ایمپائر میں شامل ہو چکا تھا۔ سارا مشرق اب مرحوم سر سرل ہاورڈ ایشلے کے بیٹے لارڈ سرل میریک ایڈون ایشلے کا تھا۔"

——— آگ کا دریا، ص ۲۶۹

اب اگر ہمیں صرف اتنا یاد ہو کہ یہ سرل کیمبرج کے ایک مفلوک الحال پادری کا بیٹا تھا تو داستان مکمل ہو جاتی ہے۔ قرۃ العین کی کہانی میں سیاسی تفصیل اہم نہیں لیکن یہ اہم ہے کہ: ———

"سرل اب کلکتے کی اعلیٰ سوسائٹی میں رل مل چکا تھا اور اسی اسٹائل سے رہتا تھا جو اس سوسائٹی کی خاصیت تھی۔ اس کے پالکی بردار ہر وقت سرخ وردی میں ملبوس رہتے۔ سونٹا بردار چاندی کے موٹھ کی چھڑیاں لے کر چلتے۔ رات کو مشعلچی اس کی فینس کے آگے آگے دوڑتے۔ خان ساماں اور خدمت گار اس کے مطبخ اور کھانے کے کمرے کے نگراں تھے۔ حقہ بردار اس کا نیچوان بھرتا تھا۔ ایک تن تنہا سرل ایشلے اور اس کے ذاتی عملے میں چالیس پچاس آدمی شامل تھے ۔ ۔ ۔"

——— آگ کا دریا، ص ۲۱۵

"کارنوالس کے عہد سے انگریز اور دیسیوں کے درمیان سماجی خلیج وسیع ہوتی جا رہی تھی۔ مگر سرل اولڈ اسکول کا "نواب" تھا۔ اسی طرح شاعروں سے ملنا، مجرے سننا۔ اودھ ریذیڈنسی میں رہ کر اس پر ہندوستانیت کا رنگ اور بھی گہرا ہو چکا تھا۔"

——— آگ کا دریا، ص ۲۳۴

یہ باتیں اس لیے اہم ہیں کہ انگریز ہمیں اپنی تہذیب سکھانے آئے تھے! لیکن اس داستان میں دراصل انگریز کی حیثیت سے کوئی اہمیت نہیں ہے۔ اس کہانی میں وقت، گوتم اور چمپک کے علاوہ کوئی اور اہم نہیں ہے۔ گوتم جو ابوالمنصور، کمال الدین اور ابوالمنشور اور گوتم نیلمبر دت اور گوتم ہے اور چمپک جو چمپا بائی بھی ہے۔ یہ دونوں کردار اس پوری داستان میں بکھرے ہوئے ہیں۔ کہیں سالم اور کہیں ریزہ ریزہ۔ اور کبھی کبھی تو ہمارے لیے انھیں پہچاننا بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ اب ہم چائے کے باغ میں کام کرنے والی لڑکی کو ویشالی کی امبا پالی، یا ایودھیا کی چمپک یا لکھنؤ کی چمپا بائی یا بنارس کی چمپا احمد کیسے سمجھیں:

"ایک پودین لڑکی بڑے ماہرانہ انداز میں پتیاں توڑ رہی تھی — بڑے صاحب کو دیکھ کر اس نے گھونگھٹ کاڑھ لیا۔
"تمہارا نام کیا ہے؟"
"ہمرا نام! چمپا۔"
"چمپا" — اس نے اس طرح دہرایا گویا یہ نام آج پہلی مرتبہ سنا ہے۔ "چمپا اچھا نام ہے۔"

— آگ کا دریا، ص ۳۰۷

ناموں کے اس ٹھاٹھیں مارتے ہوئے دریا کے سامنے پل بھر کو ٹھہر جائیے اور یہ سنیے کہ یہ "آگ کا دریا" کیا کہتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ آپ کو کوئی پیام دے۔ مجھ سے تو اس نے یہی کہا ہے کہ گوتم اور کمال ایک ہیں۔ چمپک اور چمپا بائی میں کوئی فرق نہیں۔ اس لیے اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس کہانی کو کسی بنگلہ دیشی یا پاکستانی یا ہندوستانی نے کیوں نہیں سنایا۔ اسے ایک ایسی ہندوستانی خاتون نے کیوں سنایا جو پاکستانی ہو چکی تھیں۔ اس سوال کا جواب بھی اس کہانی میں موجود ہے

جب گوتم نیلمبر دت لکھنؤ سے رخصت ہوا تو راجہ بینی بہادر کے اس لڑکے نے جو جوگی بن چکا تھا اسے ایک چٹکی خاک دی اور کہا :

"لے لو۔ یہ لکھنؤ کی مٹی ہے۔ اسے اپنے ساتھ لے جاؤ کیوں کہ اس شہر کا یہ جادو ہے کہ یہ چھوٹ جائے تو بے طرح یاد آتا ہے۔"

—— آگ کا دریا، ص ۲۶۱

تو چھوٹ جانے پر یہ لکھنؤ قرۃ العین کو بھی یاد آیا۔ لاہور یشپال کو بھی یاد آیا۔ مگر انھوں نے غالباً پاکستانی لاہور کو نہیں دیکھا ہے اسی لیے "جھوٹا سچ" کا تاثر اتنا شدید نہیں ہے۔ "آگ کا دریا" کی آنچ تو اتنی تیز ہے کہ پاکستان رائٹرز گلڈ نے اسے سنسر کرنے کی ضرورت محسوس کی۔ چنانچہ پاکستانی ایڈیشن میں اس سنسر کے نشان دیکھے جا سکتے ہیں۔ چھپی ہوئی کتاب میں جگہ جگہ ان جملوں اور پیرا گرافوں کی خالی جگہیں نظر آتی ہیں جنھیں کھرچ کر پلیٹ سے نکال دیا گیا ہے۔ چھپی ہوئی کتاب میں ایک پورا صفحہ بھی سادہ نظر آتا ہے یعنی اس سادہ صفحہ پر پاکستان کے نقطۂ نظر سے کوئی بہت ہی ضرر رساں بات رہی ہوگی۔ یہ خالی جگہیں اپنی ایک الگ کہانی سناتی ہیں۔

لیکن "آگ کا دریا" کوئی تنہا ناول نہیں ہے۔ یعنی کوئی اتفاقیہ حادثہ نہیں ہے۔ ہندوستان اور پاکستان کے ادیبوں نے اس سوال پر الگ الگ زاویوں سے غور کیا ہے۔ چونکہ بات ایک ناول کی ہو رہی ہے اس لیے میں ان نظموں اور مختصر کہانیوں کو نظر انداز کر رہا ہوں جو تقسیم وطن کے نتیجے کے طور پر لکھی گئی ہیں۔ پاکستان کے شوکت صدیقی نے "خدا کی بستی" دکھلائی۔ عبداللہ حسین نے "اداس نسلیں" دیکھیں اور جمیلہ ہاشمی نے "تلاشِ بہاراں" کی۔ ہندوستان کے یشپال نے "جھوٹا سچ" سنایا۔ امرت لال ناگر نے "بوند اور سمندر" کا تعلق دیکھا۔ رینو نے ایک "میلا آنچل" لے کر اس کی سلوٹوں کی کہانی پڑھی۔ راجندر یادو نے "اکھڑے

ہوئے لوگ" دکھلائے اور کملیشور نے "لوٹے ہوئے مسافر" کے لیے گھر بنانے کا حوصلہ کیا۔ کاش کوئی ان تمام ناولوں کو ایک دوسرے کی روشنی میں پڑھ کر کچھ نتائج نکالنے کی کوشش کرتا۔ اس پوری حقیقت تقسیم وطن کو سمجھنا ضروری ہے۔ کیوں کہ میں یہ نہیں مانتا کہ جنھیں ہم شرنارتھی کہتے ہیں انھیں اپنا گھر یاد نہ آتا ہوگا۔ یہ شرنارتھی یوں بھی گھناؤنا لفظ ہے آدمی کو شرنارتھی کہنا آدمی کی زبردست توہین ہے۔ پاکستان میں اس شرنارتھی کا نام مہاجر ہے اور!

"یہ پاکستان کی عجیب ترین مخلوق ہے، اور ہندوستان سے آئی ہے اور ملک کے ہر شہر قصبے اور قریے میں پائی جاتی ہے۔ کراچی اس کا ہیڈ کوارٹر ہے۔ اس جماعت کا خاص دیکٹ کلچر ہے . . . یہ قوم مہاجر بن کر پاکستان آئی۔ یہاں انکشاف ہوا کہ ہندوؤں سے تو چھٹکارا ملا مگر ایک اور مصیبت سامنا درپیش تھا۔ لاہور میں پنجابی تھا، ڈھاکہ میں بنگالی ——— یہ لوگ "جنگ"، "انجام" اور ڈان پڑھتے ہیں۔ کشمیر حاصل کرنے کے لیے تڑپ رہے ہیں۔ سال میں ایک مرتبہ ویزا بنوا کر خاندان کے بچے کھچے افراد سے ملنے ہندوستان جاتے رہتے ہیں۔ جس کو اب تک یہ "گھر" کہتے ہیں۔ یعنی گھر دراصل سندیلہ یا مرادآباد ہے، ملک پاکستان ہے۔"

——— آگ کا دریا، ص ۴۸۶-۴۸۷

یہ عبارت بہت اہم ہے۔ چونکہ گھر اب تک سندیلہ یا مرادآباد ہے۔ اسی لیے ان مہاجرین کا "خاص ریکٹ کلچر" ہے۔ یہی وہ جگہ ہے جہاں ہر ایماندار ہندوستانی اور پاکستانی کو رک کر سوچنا پڑے گا کہ کیا بنارس کی تنگ گلیوں

میں لاہور کے اندر جیت سنگھ کا دل لگ گیا ہے؟ کیا ڈھاکہ کا ترلوک گنگولی الہ آباد سے مطمئن ہے؟ کیا مشرقی پاکستان سے آئے ہوئے کسی شرنارتھی کسان کے لیے اتر پردیش کے کھیت وہی معنی رکھتے ہیں؟ یہاں چاند سے آنکھ مچولی کھیلنے والا وہ تالاب کہاں ہے جو کیلے کے جھنڈ میں چھپ کر بیٹھ جاتا ہے اور چاند رات بھر اسے ڈھونڈتا رہتا ہے؟ آباد کاری کی وزارت کی سمجھ میں یہ باتیں نہیں آسکتیں —— قرۃ العین نے "آگ کا دریا" میں اس سوال کا جواب دیا ہے :-

"کمال نے سرل نے سحر زدہ آواز میں اس سے کہا —— "مجھے کچھ اور بتاؤ۔"

"اور کیا بتاؤں" —— اس نے رنج کے ساتھ جواب دیا اور بوٹ ہاؤس کی سیڑھیوں پر جا کھڑا ہو گیا اور ندی کو دیکھتا رہا —— ندی گومتی میں تبدیل ہو گئی۔"

—— آگ کا دریا، ص ۵۴۸

صرف اتنا ہی نہیں ہوتا کہ ندی گومتی میں تبدیل ہو جاتی ہے بلکہ ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ بعض رشتے اٹوٹ ہوتے ہیں اور سیاست کے ناخن، رشتوں کی گرہیں نہیں کھول سکتے۔ چمپا احمد کا المیہ ہی یہ ہے اور سرل نے چمپا کو دکھ کو جان لیا ہے :-

"میں نے دیکھا ہے کہ تم کراؤڈ سے خود کو مماثل بھی نہیں کرنا چاہتیں۔ مگر کراؤڈ کی چاہت بھی بہت ہے —— ایک عجیب قسم کی وفاداری۔ اس لیے کہ تمہارا اور ان کا ماضی مشترک ہے، تم عجیب مجموعۂ اضداد ہو۔"

—— آگ کا دریا، ص ۵۲۲

لیکن اگر ماضی مشترکہ ہے تو پاکستان کی ضرورت کیوں ہے؟ کیوں بنا ہے یہ پاکستان ـــــ؟ یہودی مائیکل ہونے کی وجہ سے ایک ازلی پناہ گزیں ہے۔ پاکستان کی روشن آرا کی طرف اسی لیے تو ہاتھ بڑھاتا ہے:

"لہٰذا روشن مجھ سے ہاتھ ملاؤ" مائیکل نے سنجیدگی سے ہاتھ بڑھایا۔ "ہندوؤں نے تم کو ہندوستان سے نکالا"ــــ

"میں نے نہیں نکالا، یہ خود نکلی ہے"ــــ سُرنکھا نے احتجاج کیا۔

مائیکل سنی ان سنی کر کے کہتا رہا "تمہاری طرح ہم نے بھی ایک نیشنل ہوم لینڈ بنالیا تو ہم کیوں قابلِ گردن زدنی ہو گئے"

"تم؟ تم نے عربوں کو ان کے وطن سے نکالا جہاں وہ سینکڑوں سال سے رہتے آئے تھے"

"تم نے بھی ہندوؤں کو ان کے وطن سے نکالا جہاں وہ ہزاروں سال سے رہتے آئے تھے"

پھر بڑی غمگین خاموشی چھا گئی۔ درختوں کے جھنڈ میں تیتریاں اُڑ رہی تھیں۔ سامنے ندی پر سے ایک کشتی گزر گئی۔ انجلو نے پھر گنگنانا شروع کر دیا۔

ـــــ آگ کا دریا، ص ۵۱۸

انجلو نے پھر گنگنانا اس لیے شروع کر دیا کہ اس کی سمجھ میں یہ نہیں آیا کہ پھر مجرم کون ہے۔ کس نے کس کو نکالا۔ یہاں تو سبھی ظالم بھی ہیں اور مظلوم بھی۔ یہودیوں کو عربوں نے نکالا۔ عربوں کو یہودیوں نے ـــــ ہندوؤں کو مسلمانوں نے نکالا۔ مسلمانوں کو ہندوؤں نے۔ تو یہ فیصلہ آخر کون کرے کہ پناہ گزیں کون ہے؟ کیا سرل کا خیال صحیح ہے کہ:

"ہر طرف خونریزی تھی اور جنگیں۔ بنگال میں

جنوب میں، یورپ میں نپولین نے اودھم مچا رکھی تھی۔ سارا یورپ جل رہا تھا اور کئی مرتبہ جلے گا اور اس ہنگامہ میں کیمبرج اور سوربون کے طالب علم آندھی کے تنکوں کی طرح کھو کر رہ جائیں گے اور ایسا ہمیشہ ہوتا رہے گا۔"

—— آگ کا دریا، ص ۲۰۹

کیا واقعی یہ صحیح ہے؟ ہاں صحیح کیوں نہیں ہے۔ آخر شراوستی کی درس گاہوں اور ٹکشلا اور نالندہ پر کیا بیتی؟ ہر عہد میں گوتم نیلمبروں کی انگلیاں کٹتی ہیں۔ جیتنے والا کوئی ہو، ہندو ہو، مسلمان ہو، عیسائی ہو درسگاہوں کی تقدیر میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ اسی لیے تو ہمارے غالب نے کہا تھا:

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

اصل چیز یہ جرأت ہے۔ اسی لیے اب تک انسان نے ہار نہیں مانی ہے۔ اسی لیے وہ جینے اور محبت کرنے کی کوئی نہ کوئی شکل نکال ہی لیتا ہے۔ یہ حقیقت سیاست دانوں کی سمجھ میں نہیں آسکی کہ کسی مہاجر یا شرنارتھی کا وطن وہ ملک نہیں جو اسے پناہ دیتا ہے۔ اس کا وطن تو وہی ملک ہے جو اسے پناہ نہیں دیتا! کمال رضا نے پاکستان سے جو طویل خط لکھا ہے اس سے تو یہی معلوم ہوتا ہے۔ کمال رضا کہتا ہے کہ:

"پاکستان میں جو نفسا نفسی کا عالم ہے اور حبِ وطن کی کمی نظر آتی ہے، اس کی وجہ یہی ہے کہ مسلمان کو اس سرزمین سے کوئی دیرینہ جذباتی یا روحانی لگاؤ نہیں۔ وہ موقع اور سیکورٹی کی تلاش میں یہاں آئے ہیں . . ."

—— آگ کا دریا، ص ۶۹۷

لیکن یہ تصویر نامکمل ہے۔ مہاجر مسلمان کو پاکستان سے کوئی لگاؤ

ہو یا نہ ہو لیکن پنجابی، سندھی اور بنگالی مسلمان کو تو پاکستان سے یقیناً لگاؤ ہوگا تو کیا اس سے یہ منطقی نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ یہ مسلمان ہندو اور ہر ہندو روایت سے نفرت کرتا ہوگا؟ قرۃ العین اس سوال کا جواب نفی میں دیتی ہیں۔ جب کمال اور سرل مشرقی پاکستان میں سیتا مندر دیکھنے کی خواہش ظاہر کرتے ہیں تو ایک کھلبلی مچ جاتی ہے۔

"۔۔۔ بازار کی سڑک پر تازہ چھپڑ کا دُھرا تھا ——— لوگ اپنے اپنے گھروں سے کیلے اور پھل لے کر خاطر کے لیے آموجود ہوئے۔۔۔"

"آپ یاتری ہیں۔ بڑی دُور سے آئے ہیں آپ کی خدمت ہمارا فرض ہے" ایک داڑھی والے مسلمان نے کہا۔

کمال حیرت سے یہ سب سنتا رہا۔ کیا انہیں انسانوں نے تو آکھالی اور بہار میں ایک دوسرے کو ذبح کیا تھا؟

——— آگ کا دریا، ص ۷۲۳، ۷۲۴

واقعی یہ سوال بہت اہم ہے۔ کمال کو بار بار اس سوال کا جواب دینا پڑتا ہے۔ کچھ صدیوں پہلے جب یہ کمال رضا کمال الدین ابوالمنصور تھا تو اسے عجیب حالات میں اس سوال کا جواب دینا پڑا تھا۔ شیر شاہ نے بنگال کو مغلوں سے دوبارہ حاصل کر لیا تھا اور:۔

"سپاہیوں نے اس گاؤں کا محاصرہ کر لیا جس میں کمال کی جھونپڑی تھی۔ سپاہی لوٹ مار مچاتے اس کے گھر تک آن پہنچے۔ باہر نکلو۔ وہ چلا رہے تھے۔ تم سب سے بڑے فسادی ہو۔ تمہارا کوئی گھر وسا نہیں ——— ارے وہ گیت بنانے والا ابوالمنصور تمہیں دکھتا ہے نا۔ باہر نکل آ ڈبل رہے۔۔۔

کمال کانپتے ہوئے ہاتھوں میں چراغ اٹھا کر دروازہ تک آیا اور حیرت سے سپاہیوں کو دیکھنے لگا۔ وہ غل مچاتے اس کی اور بڑھے۔ کمال مضبوطی سے دروازے کی چوکھٹ تھام کر ان کے سامنے ڈٹ گیا . . . اس کے پاس اپنی مدافعت کے لیے تلوار بھی نہیں تھی . . . اسے افغانوں اور مغلوں کے جھگڑے سے کوئی دلچسپی نہیں۔ وہ صرف اتنا چاہتا ہے کہ یہاں اسے امن سے رہنے دیا جائے۔ یہ اس کا ملک ہے۔ اس کا وطن۔ یہاں اس کے بچے پیدا ہوئے ہیں۔ یہاں اس کی بی بی کی قبر ہے۔ یہاں اس کے دھان کے ہرے ہرے کھیت ہیں۔ اس نے اس زمین کی آبیاری کی ہے۔ اس نے گیت بنائے ہیں۔ وہ یہیں رہے گا۔ اسے غدار کہنے کا حق کسی کو حاصل نہیں۔ یہ دارالحرب نہیں، دارالسلام ہے۔ اس لمحے اسے انکشاف ہوا۔ دارالحرب اور دارالسلام میں کوئی فرق نہیں۔ صرف زاویے کا فرق ہے۔ لڑائیاں دو مذہبوں کے درمیان نہیں ہوتیں۔ دو سیاسی طاقتوں کے درمیان ہوتی ہیں۔

سہسرام کا شیر خاں اور دلی کا ہمایوں بادشاہ دونوں کلمہ گو ہیں۔ یہاں ایک نے آکر دوسرے کا قلع قمع کر دیا۔ دارالسلام بھی دارالحرب بن سکتا ہے اگر اس میں شر کا وجود ہو۔

شیر خاں کی فوج کے اجڈ سپاہی، انھوں نے زور سے کمال کو دھکا دے کر گرا دیا اور ہلڑ مچاتے آگے بڑھ گئے۔"

—— آگ کا دریا، ص ۲۰۰-۲۰۱

اس لیے اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر کمال الدین ابوالمنصور وطن پر اپنا حق ثابت کرنے کے لیے مر سکتا ہے تو کمال رضا نے خود ہی اپنی سنت پر عمل کیوں نہیں کیا۔ وہ ''موقع اور سیکورٹی'' کی تلاش میں کیوں چلا گیا؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ شیر خاں کے اُجڈ سپاہیوں کا دھکا کھا کر کمال الدین ابوالمنصور جو دراصل گوتم نیلمبر دت ہے مر گیا ہو؟ جی نہیں۔ ایسا تو نہیں ہے۔

''ہندوستان پر اب مغل شہنشاہوں کا راج ہے، پرانا نظام بدل چکا ہے۔ گوڑ اور لکھنوتی اور پٹنہ اب خواب و خیال ہوئے۔ ترکوں کی دلی کا بھی خاتمہ ہوا۔ دلی اب مغلوں کی ہے۔ لیکن وہ کسان موجود ہے۔ وہ جو گھٹنوں تک پانی میں جھکا دھان کی فصل بو رہا ہے۔ وہ جو بیلوں کی جوڑی ہنکاتا میگھنا کے کنارے کنارے جا رہا ہے۔ وہ بھاگرتی کی سطح پر کشتی کھیتا اور گیت گاتا ایک گاؤں سے دوسرے گاؤں کی سمت رواں ہے۔ وہ مرشدوں اور بھکتوں کے قدموں میں بیٹھا کیرتن اور معرفتی الاپ رہا ہے۔

بنگال کا کسان ابوالمنصور کمال الدین زندہ ہے اور زندہ رہے گا''۔

——آگ کا دریا، ص ۲۰۱، ۲۰۲

تو پھر کیا اس کے معنی یہ ہیں کہ اس کے لیے یہاں اب ''موقع اور سیکورٹی'' نہیں ہے۔ کیوں کہ ابوالمنصور سے دو شاخیں پھوٹیں۔ ایک شاخ عراق کے ابوالمنصور سے ہوتی ہوئی ابوالمنصور کسان کو سمیٹتی ہوئی ابوالمنصور تک آئی اور دوسری نواب کمن کو چھوتی ہوئی کمال رضا تک۔

''نواب کمن صاحب جریب پر انگلیاں پھیرتے

رہے۔ یہ ایک دوسرا زمانہ تھا۔ دوسرا عہد۔
یہ ۱۸۷۱ء تھا۔ دنیا بوڑھی ہو چکی تھی۔ نواب کمال
رضا کی دنیا۔۔۔ یک لخت نواب کمن کو احساس
ہوا کہ اس کی نئی دنیا میں ان کی کوئی جگہ نہیں۔
دارالسلطنت کے اس جدید ڈرائنگ روم میں
بیٹھے وہ خود کو بہت مضحکہ خیز نظر آئے۔"

—— آگ کا دریا، ص ۲۷۱

لیکن یہ نواب کمن کمال رضا میں پھر جوان ہوا۔ اس نے جدید علوم حاصل کیے۔ لندن میں رہ کر نیوکلیر فزکس پر کام کیا، سات سال۔ لیکن اس کے مقابلہ میں ایک ہندو ایم۔ ایس۔ سی کو نوکری مل گئی۔ ابوالمنصور کے لیے موقع اور سیکورٹی کا سوال اتنا اہم نہیں۔ لیکن کمال رضا کو موقع اور سیکورٹی کی ضرورت ہے پھر بھی نیشنلسٹ کمال رضا کو یوں بھاگ جانا زیب نہیں دیتا۔ وہ یہ کیوں بھول گیا کہ وہ کمال الدین ابوالمنصور اور گوتم نیلمبر ہے؟ اس نیشنلسٹ کمال رضا کو ڈٹ جانا چاہیے تھا۔ وہ لڑا کیوں نہیں۔ وہ مرا کیوں نہیں گیا۔ وہ آخر کار بھاگا کیوں۔۔۔؟ وہ بھاگ اس لیے گیا کہ اس کے ہاتھوں میں وہ چوکھٹ نہیں تھی جسے تھام کر وہ ایک بار شیر خاں کے اٹھید سپاہیوں کے مقابلہ میں کھڑا ہو گیا تھا تو وہ چوکھٹ کیا ہوئی؟

"سنا ہے کہ پاکستان میں بڑا قحط الرجال ہے۔
وہاں جاؤ۔ یہاں کیوں جھک مار رہے ہو۔"
گلشن نے رائے دی (واضح رہے کہ گلشن کا
پورا نام گلشن آہوجہ ہے۔ یہ ایک پنجابی ہندو
ہے۔)
"تم بھی یہی کہتے ہو؟"
"بالکل۔" —— آگ کا دریا، ص ۶۸۳

اس مکالمہ کو ذہن میں رکھیے کیوں کہ فیصلہ دراصل اسی مکالمہ نے کیا ہے:

"آخر وہ دن بھی آ پہنچا جب کمال نے دھلی جاکر ویزا کی درخواست دی۔ اس فیصلے پر پہنچنے سے پہلے اس نے کئی راتیں جاگ کر گزاری تھیں۔ وہ دنیا کی نظروں سے بچتا پھرتا تھا۔ تنہائیں تنہائیں کرتی "گلفشاں" میں سارے ڈولتے نظر آتے تھے۔ دروازے بند ہونے ہوا سے خالی کمروں کے پردے پھڑپھڑاتے۔ اندر خواب گاہ سے بوڑھے نواب صاحب کے کھانسنے کی آواز آئی ــــــــ وہ متواتر اس سے مکالمہ جاری رکھتا۔ تم بزدل ہو، کمینے، ڈرپوک۔ تمھاری وہ نیشنلسٹ ٹریننگ کہاں گئی ــــــــ لعنت ہے تم پر۔ موقع پرست، ڈھلمل یقین کہیں کے ــــ اس نے بہر حال طے کر رکھا تھا کہ بھوکا مر جائے گا مگر ترکِ وطن کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔"

ــــــ آگ کا دریا ص ۴۸۲

دیکھا آپ نے اس نے طے کر رکھا تھا کہ وہ کمال الدین ابوالمنصور کی طرح مر جائے گا لیکن ترکِ وطن نہیں کرے گا کیوں کہ ابھی گل فشاں کی چوکھٹ اس کے ہاتھ میں تھی۔

"تب ایک روز عدالت نے فیصلہ سنا دیا۔ "گل فشاں" ــــــ متروکہ جائیداد قرار دے دی گئی۔ دوسرے روز کمال کی آنکھ کھلی تو اس نے خود کو لکھنؤ میں ریفیوجی پایا۔ تیسرے دن لوکلیسر آفیسر کوٹھی میں تالا ڈالنے کے لیے آگئے۔ جو تھی

دوسرے دن رضا نے ویزا بنوایا اور اپنے بوڑھے والدین کو لے کر ٹرین میں بیٹھا۔ پانچویں دن ٹرین دلی پہنچی۔ چھٹے روز ٹرین نے بارڈر کراس کیا۔ ساتویں روز کمال کراچی میں تھا"۔۔۔

——— آگ کا دریا، ص ۶۹۳

ان چھوٹے چھوٹے جملوں میں دنوں کا حساب جس بے دردی سے لکھا گیا وہ قرۃ العین حیدر کے دل کے درد کا اظہار کرتا ہے۔ انجیل کے خدا نے کائنات کی تخلیق میں چھ دن لگائے اور ساتویں دن آرام کیا۔ مگر ایک ملک سے دوسرے ملک جانے میں کمال کو ساتواں دن بھی لگانا پڑا کوئی ٹھکانہ ہے اس فاصلہ کا! دوری کا یہ درد بہت تیز ہے۔ اور اس درد نے اچھے ہنستے ہنستے لوگوں کے ہونٹوں سے مسکراہٹ کھرچ لی ہے گوتم روشن آرا کو سمجھا رہا ہے:

"یہ تقسیم شدہ دنیا ہے۔ ملک، انسان، نظریے، روحیں، ایمان، ضمیر، ہر شے تلواروں سے کاٹ کاٹ کر تقسیم کر دی گئی ہے۔ یہاں ہر طرف سرحدیں ہیں۔ اس تقسیم شدہ دنیا میں ہم ایک دوسرے سے سرحدوں پر ہی مل سکتے ہیں روشن"۔

——— آگ کا دریا، ص ۳۴۵

تو کیا صرف یہ خیال کہ یہ دنیا ہی تقسیم ہے ہمارے اس درد کا مداوا بن سکتا ہے کہ خود ہمارا وطن تقسیم ہے؟ کوریا، جرمنی اور ویت نام کے ملاپ کی باتیں ہوتی ہیں۔ ایسے ایسے ملک ملے جا رہے ہیں جو صدیوں سے دو تھے۔ لیکن میرے وطن کے ایک ہو جانے کے بارے میں کوئی بات ہی نہیں کرتا تو کیا وہ لکیر بالکل امٹ ہے جسے ہندو اور مسلمان فرقہ پرستی اور لارڈ ماؤنٹ بیٹن کی مشترکہ سازش نے کھینچا تھا اور لکیر کھینچنے والا قلم انڈین نیشنل کانگریس کے ہاتھ میں دے دیا تھا؟ قدریہ

ڈرائیور اور ان کی بیوی قمرن رام اوتار مالی اور اس کی بیوی رم دیا اور بنگال کے ابوالمنشور ملّاح سے تو کسی نے پوچھا ہی نہیں کہ بھائیو اور بہنو تمھارا کیا ارادہ ہے۔ کوئی تو پوچھتا۔ ارے بھئی قدیر دریر صاحب کجری گاؤ گے یا پاکستان جاؤ گے؟ ارے بھئی قمرن، دریر کی بی بی۔ کراچی چلتی ہو رم دیا کو چھوڑ کر؟ چوں کہ ان لوگوں سے یہ سوال نہیں کیا گیا اسی لیے کمال رضا پریشان ہے اور اسی لیے اسٹیٹ لس ہونے کا خیال اسے ڈنک مارتا رہتا ہے:۔

"میں اسٹیٹ لس ہوں۔ میں اسٹیٹ لس ہوں۔" اس نے پہلی بار اپنے آپ سے کہا۔" (۴۷۷)

کسی نیشنلسٹ کے لیے یہ کتنی بڑی گالی ہے۔ اور یہ کمال رضا تو زبردست نیشنلسٹ تھا۔ بنگال کے قحط زدہ لوگوں کی مدد کے لیے لکھنؤ سے طلبا کا جو وفد گیا تھا یہ اس میں شامل تھا۔ اُن دنوں وہ اسٹیٹ لس نہیں تھا۔

"ٹرین کی کھڑکی سے وہ وطن کے لہلہاتے کھیت دیکھتا رہا اور سوچا کیا۔ یہ میرا مُلک ہے۔ یہ میرا مُلک ہے۔" (۳۷۸)

اب دونوں جملوں کو ملا کر دیکھیے تو آپ کو اس ٹریجڈی کا اندازہ ہو سکے گا۔

"یہ میرا مُلک ہے۔ میں اسٹیٹ لس ہوں، یہ میرا مُلک ہے . . ."

یہ دونوں جملے ایک ہی آدمی کے مُنہ سے نکلے ہیں اور یہ اسٹیٹ لس آدمی ایسا ہے جو جغرافیہ یا سیاسی لکیروں کا اسیر نہیں ہے۔ وطن زمین کے کسی ٹکڑے کا نام نہیں۔ وطن چند روایتوں کا نام ہے:

"یہ ہندوستان کیا تھا اس کا شعوری طور پر اس نے کبھی تجزیہ نہیں کیا۔ بچپن سے وہ اس ہندوستان کا عادی تھا جہاں اس کے پرکھے سات آٹھ سو سال سے پیدا ہوتے آئے تھے ـــــ اس

ہندوستان میں سرسوں کے کھیت تھے اور رہٹ
اور سیتلا دیوی کے مندر۔ ہندوستان بستی ضلع
کا وہ مٹھ تھا جہاں وہ اپنے بابا کے ساتھ گیا تھا۔
جہاں برآمدہ میں تخت پر ایک موٹا بی۔ اے
پاس مہنت بیٹھا تھا اور جس کو ممی نے دس کا
نوٹ چڑھایا تھا اور جس نے آشیرباد دی تھی —
ہندوستان اماوس کی وہ کالی آلودہ درگاہ تھی،
جس کی منڈیروں پر بہت سے قلندر اکڑوں بیٹھے
رہتے تھے جن میں سے ایک نے کمال کو بتول کے
سنترے کھلائے تھے۔ ہندوستان قدیر ڈرائیور
کی بوڑھی ماں تھی جو پیلے رنگ کی دھوتی پہنے مرزاپور
کے اسٹیشن پر کمال کے لیے مٹی کے کھلونے لائی
تھی۔۔۔ ہندوستان بوڑھا حاجی بشارت حسین
خانساماں تھا جو جب کمال کو شیتلا نکلی تو اپنی
دو پلی ٹوپی اتار کر ایک ٹانگ پر ہاتھ جوڑ کر اس
کے سامنے کھڑا ہو گیا تھا اور گڑگڑا کر بولا تھا
"ماں تا۔ اب معاف کرو۔ بٹیا کو چھوڑ کر چلی جاؤ۔
ماں تا تمہارے آگے ہاتھ جوڑتا ہوں۔" یہ ماں تا
کے سامنے ہاتھ جوڑنے والا مسلمان بوڑھا
ہندوستان تھا۔ اس کے علاوہ اس کی اماں اور
خالائیں اور گھر کی دوسری بیبیاں ہندوستان
تھیں۔ ان کی آپس کی بول چال، محاورے، گیت،
رسمیں اور پرانی کہانیاں جو مغلانیاں سناتی
تھیں۔ اجودھیا کے راجہ دسرتھ کی دو بیبیاں تھیں
۔۔۔ ہندو پرانوں اور دیومالا کے قصے، مسلمان

اولیاء کے قصے، مغل بادشاہوں کے قصے — یہ سب کمال کی ذہنی بیک گراؤنڈ تھی . . . "

(۳۷۸-۳۷۹)

یہ ہے وہ کمال رضا جو پاکستان گیا- جو کمال الدین ابوالمنصور نہ رہ سکا- اور اسی لیے ترک وطن کا مسئلہ اس کی سمجھ میں نہیں آتا-

" میں اپنے فادر کا نقطۂ نظر خوب سمجھتا ہوں میں گھر جا کر ان سے بحث نہیں کروں گا- مگر مجھے صرف اس کا افسوس رہے کہ اس سرزمین میں ان کی جڑیں اتنی گہری ہیں کہ وہ ترک وطن کر کے سندھ اور بلوچستان کو اپنا ملک کیسے سمجھیں گے- بابا بوڑھے آدمی ہیں "

(۴۲۶)

اس کمال کی چھوٹی بہن طلعت اور سرپھری ہے اور اس کا ردعمل اور شدید ہے-

" وطن کو پرانے کوٹ کی طرح اتار کر نہیں پھینکا جا سکتا " طلعت نے غصے سے کہا-

(۴۲۶)

طلعت نے تو اپنا فیصلہ سنا دیا- لیکن وطن کو پرانے کوٹ کی طرح اتار کر پھینکا بھی جا سکتا ہے- پھینکنے والوں کے دل پر کیا بیت جاتی ہے اس کا حساب مجھ سے نہ پوچھیے- مگر وطن کو پرانے کوٹ کی طرح بدلنا پڑتا ہے اور یہ بات بحث طلب نہیں ہے- اسی لیے :-

" اب کیا ارادہ ہے " کمال نے اپنے بابا سے پوچھا- " کربلا ہجرت کیجیے گا یا پاکستان ؟ "

" یہیں رہوں گا " انھوں نے اطمینان سے جواب دیا- " کوئی ہم بھگوڑے ہیں "

کمال ہکا بکا رہ گیا- مگر بابا، آپ تو بڑی دھوم دھام سے مسلم لیگ میں شامل ہوئے تھے "

"ہاں ہاں تو پھر پاکستان بن گیا۔ ٹھیک ہوا۔ اب اس کا مطلب یہ تھوڑا ہی ہے کہ ہم بھاگ جائیں یہاں سے . . ."

"اب عامر بھیا کی دلہن کے در پر تو جاکر پڑے رہے ہیں کراچی میں۔ یہاں کم از کم اپنا گھر تو نہیں چھنا ہے۔" امی بیگم نے کہا۔ (۶۸۰)

لیکن امی بیگم کو عامر رضا کے گھر جاکر پڑنا پڑا اور وہ انھیں شاگرد پیشے میں چھوڑ کر امریکہ چلا گیا۔ اسی لیے تو کمال رضا کے لہجہ میں بلا کی تختی آگئی ہے۔

"انڈیا آج کل بڑی تعداد میں علی گڑھ کے گریجویٹوں کے علاوہ مسلمان لڑکیاں پاکستان اکسپورٹ کررہا ہے۔" (۶۰۷)

ان دو جملوں میں ہندوستانی مسلمان کی معاشی اور سماجی ٹریجڈی بیان ہوگئی ہے اس لیے خاموشی سے بیٹھنا بزدلی ہے۔ یہ گاڑی یوں نہیں چل سکتی۔ لکھنؤ کے ہری شنکر اور پنجاب کے گلشن آہوجہ میں زبان کے بارے میں چلتی رہے گی۔ کیوں کہ پنجاب کا گلشن آہوجہ لکھنؤ کے ہری شنکر کی زبان کبھی نہیں بولے گا لیکن ہری شنکر اور کمال رضا کی زبان ایک ہی ہے۔ ان دونوں نے ایک ہی "خاندانی درس گاہ" میں تعلیم حاصل کی ہے۔ تو کیا مذہب زبان سے بڑا ہے اور کیا نفرت محبت سے زیادہ قوی ہے۔ اگر نہیں تو کمال اپنے ہمزاد ہری شنکر سے کیسے بچھڑ گیا —— یہ میرا بیان نہیں ہے۔ یہ خود ہری شنکر کا بیان ہے:۔

"ہلو ہلو۔ میں ہری شنکر آپ سے بات کررہا ہوں۔ میں ہری شنکر سریواستوا۔ کمال کا ہمزاد لاج اور نرملا کا اکلوتا بڑا بھائی۔ جمنا باجی کا رفیق۔ میرا کردار بھی خاصا اہم ہے میں کہانی میں

اتنے سارے مختلف رول ادا کر رہا ہوں۔ میں بات کیسے طرح شروع کروں۔ اسٹیج پر کیسے داخل ہوں۔ یہ بڑا گھپلا ہے۔"
(۳۰۰)

اور جب کمال ایک بار پاکستانی شہری کی حیثیت سے ہندوستان آیا اور چمپا سے ملنے مراد آباد گیا تو چمپا نے بھی یہی سوال کیا:

"... اور اس نے پرانی عادت کے مطابق دھرا دیا۔ "کہاں ہے تمہارا ہمزاد ہری شنکر"۔

"چمپا باجی" اس نے ذرا غصے سے کہا۔

"ہری شنکر اب میرا ہمزاد نہیں رہا۔ مجھے کیا معلوم وہ اس وقت کہاں ہے؟"
(۷۰۲)

دیکھ لیجیے آپ خود۔ ارے صاحب یہ ایک ملک کا بٹوارہ نہیں ہوا ہے جسم سے اس کی پرچھائیں الگ کر دی گئی ہے اور لوگ کہتے ہیں کہ جو کچھ ہوا ہے اسے قبول کر لینا چاہیے۔ آپ کو یہ بھی نہیں معلوم ہو گا کہ اپنے جسم سے بچھڑ جانے کے بعد اس پرچھائیں پر کیا بیتی۔

"دفعتاً سیڑھیوں کی آہٹ اور کسی کی مدھم ہنسی کی آواز سنائی دی۔

"تم کون ہو بھائی؟" نیچے سے کسی نے پوچھا۔

"میں ہوں"۔ گوتم نے لیٹے لیٹے جواب دیا۔

دوسرا نوجوان منڈیر کو د کر اندر آ گیا۔

"بور ہو گئے میاں"۔ ہری شنکر نے قریب کی سیڑھی پر بیٹھتے ہوئے کہا ـــــــ پھر یک بہ یک وہ چپ ہو گیا... وہ دونوں بے حد اداس ہو گئے۔

"یاد گوتم"۔

"ہاں۔"

"یاد کمال ہمیں دغا دے گیا ـــــ ہری شنکر نے چند لمحوں کے بعد آہستہ سے کہا۔

"ہاں۔"

"تم کو پتہ ہے۔ سالا دلی ہوتا ہوا گیا ـــــ اگر مجھے تار دے دیتا تو میں اس سے آکر وہیں مل لیتا۔"

"میں تو دلی میں موجود تھا۔ اس کے باوجود وہ مجھ سے نہیں ملا۔" گوتم نے آہستہ سے جواب دیا۔

وہ دونوں پھر چپ ہو گئے۔

"جانے اس وقت کہاں ہوگا۔" ہری شنکر نے تاسف سے کہا۔

"کراچی میں ہوگا اور کہاں ہوگا۔" گوتم نے نیچی آواز میں جواب دیا۔" (۲۸۴-۲۸۳)

لیکن واقعی اس کی آخر کیا وجہ ہے کہ وہ گوتم اور اپنے ہمزاد ہری شنکر سے نہیں ملا۔ اس نے چمپا سے کھلا کر کہا:۔

"میں اس سارے انڈو پاکستان میلو ڈرامے سے جو چاروں طرف کھیلا جا رہا ہے قسم خداوند تعالی کی عاجز آچکا ہوں۔ ہری شنکر شاید بنگلور میں ہے۔ اب میں کیا جا کر روتے ہوئے اس سے لپٹ جاؤں لاحول ولا قوۃ۔"

"تم اب تک مضبوط نہیں ہوئے۔" چمپا نے آہستہ سے کہا۔ "تم ہری شنکر سے ملنا نہیں چاہتے، کیونکہ تم کو ڈر ہے کہ واقعی جا کر روتے

ہوئے اس سے لپٹ جاؤ گے۔" (۷۵۳)

یعنی نہ جسم مطمئن ہے نہ سایہ۔ پھر بھی دونوں مل نہیں سکتے۔ یعنی یہ تو ایک نہایت ہی ہندوستانی فلمی سچوایشن ہوگئی کہ ایک ندی کے دو کنارے ملنے سے مجبور۔ وغیرہ وغیرہ! میں نے یہ خواب دیکھنا بند نہیں کیا ہے کہ جسم اور پرچھائیں کا ملاپ ہوگا۔ میں کمال رضا نہیں ہوں معصوم رضا ہوں۔ میں پاکستان نہیں گیا ہوں ——— میں کمال الدین ابو المنصور کی طرح نہیں مر جاؤں گا۔ جہاز پر یہودی مائیکل نے کمال کی طرف اشارہ کر کے امریکی صحافی ٹام سے جو بات کہی تھی وہ بڑی حد تک درست ہے:

"وہ دیکھو کمال رضا آرہا ہے، اس کی باتیں غور سے سنو اور واپس جا کر جو کتاب لکھو اس میں ذکر کرنا کہ کس طرح ایک انڈین مسلم تمہیں جہاز پر ملا جو پاکستان کا شدید مخالف تھا۔ مگر ۱۹۵۵ء کے ہندوستان میں کوئی اس کی بات نہ پوچھتا تھا۔" (۷۷۳)

لیکن یہ پوری حقیقت نہیں ہے کیوں کہ ہندوستان کے پچاس کروڑ لوگوں میں گرد گوالکر صرف ایک ہی ہیں! کمال کے سامنے یہ پوری حقیقت اس لیے نہیں آسکی کہ وہ نیشنلسٹ مسلمان تھا! وہ ہندو مسلمان ایکتے کے مسئلہ پر غور کرتا تھا کیوں کہ وہ ہندوؤں اور مسلمانوں کو دو حقیقتوں کی حیثیت سے تسلیم کرتا تھا۔ اس لیے وہ صرف یہ دیکھ سکا کہ اس کے مقابلہ میں ایک ہندو رکھ لیا گیا۔ وہ یہ نہ دیکھ سکا کہ لائق ہندوؤں کے مقابلہ میں نالائق ہندوؤں کو نوکریاں مل رہی ہیں کیوں کہ وہ کسی اجارہ دار کے داماد ——— اور کسی وزیر کے قریبی یا دور کے عزیز ہیں۔ وہ یہ نہ دیکھ سکا کہ ایک ہندو جو ایک انشورنس ایجنٹ تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے کروڑ پتی ہوگیا اور دوسرا ہندو جو ایک ذہین سائنس داں تھا اس نے خودکشی کرلی۔ اپنے ساتھ ہندو اور مسلمان کی رٹ لگانے کے بعد کوئی نیشنلسٹ نہیں ہو سکتا۔ کمال رضا کی یہی ٹریجڈی ہے۔ ۱۹۵۵ء کے

ہندوستان میں لائق آدمی کی بات نہیں پوچھی جارہی ہے! مگر مجھے اس وقت اس مسئلہ سے غرض نہیں ہے۔ چلیے یہ تسلیم کیا میں نے کہ ہندوستان میں مسلمانوں کے ساتھ خاص طور پر زیادتی کی جارہی ہے اس لیے اس نے پاکستان بنا لیا اور اب وہ وہاں خوش ہے، اور اب راوی چین لکھتا ہے سرل ایشلے کی پریشانی دیکھیے :۔

"کیمبرج میں وہ صرف ایک کالی لڑکی کو جانتا تھا جس سے وہ دیر تک ہندوستان کی تعریفیں کرتا رہا۔ مگر بعد میں معلوم ہوا کہ وہ پاکستانی ہے اس لڑکی کا نام روشن آرا تھا۔" (۴۷۴)

اخبار نویس الگ سخت غصے میں نظر آتے ہیں :۔

"بلبل چودھری بھی پہنچ چکے تھے ۔ ۔ ۔ ان کو بے حد خراب پریس ملا۔ ہر نقاد نے "پاکستانی" اور "ہندوستانی" رقص کا موازنہ کر کے سوال اٹھایا کہ ان میں کیا فرق ہے۔ حالانکہ فنونِ لطیفہ اور جمالیات کے سرکاری ماہرین ان کے متعلق اپنے عجیب و غریب نظریوں سے پریس کو واضح کرتے رہتے تھے۔" (۵۶۵)

ساری دنیا پریشانی میں مبتلا ہے :۔

"تم انڈین ہو؟"

"ہاں۔"

"اسی لیے پوچھ کر اطمینان کر لیا کیوں کہ کل میں نے اس سامنے والی لڑکی کو انڈین کہہ دیا تو وہ بپھر گئی۔ وہ پاکستانی ہے۔"

"کمال خاموش رہا۔۔۔
"تم ہندو ہو نا۔" (۶۶۹)

"جی نہیں۔"

"اوہ معاف کرنا۔ مجھ سے کچھ غلطی ہوئی۔ تو کیا تم محمڈن ہو؟"

"جی۔"

"تو پھر انڈیا میں کیسے رہتے ہو؟"

"یہی اب تک خود میری سمجھ میں نہیں آیا۔"

(۴۷۰)

ہم ان سوالوں سے نہیں بھاگ سکتے۔ یہ سوال ہمارا پیچھا کرتا رہے گا کہ پاکستانی اور ہندوستانی رقص میں کیا فرق ہے۔ اس سوال کا جواب دینا اس لیے بھی ضروری ہے کہ پاکستان میں مہاجرین کا گھر اب تک سندیلہ یا مراد آباد ہے اور جب تک یہ "گھر" ہے تب تک ان کا خاص رنگیٹ کلچر ہی رہے گا کیوں کہ آدمی سرحدیں پار کر کے اپنی شخصیت کے پس منظر سے دامن نہیں چھڑا سکتا۔ کیوں کہ وطن کسی دریا کی وادی یا کسی پہاڑی علاقے کا نام نہیں ہے۔ وطن تو ایک مٹھ ہے اور ایک درگاہ ہے اور بتول کا سنگترہ ہے۔ اور قدیر ڈرائیور کی ماں ہے اور حاجی بشارت حسین خانساماں ہے جو ستیلا دیوی کے سامنے ایک ٹانگ پر کھڑا ہو کر گڑگڑا رہا ہے اور پنج وقتہ نماز پڑھتا ہے۔ یہ تمام چیزیں سرحدوں کو پار نہیں کیا کرتیں۔ اسی لیے "آگ کا دریا" میں خوابوں کی بڑی اہمیت ہے اور اسی لیے اس میں بھوت ناچتے ہیں:۔

"اور پھر اس سناٹے میں عجیب و غریب آوازیں بلند ہونا شروع ہوئیں۔ ایسا لگا جیسے تاریک ویران گلی میں بھاری بھاری رتھ گزر رہے ہیں اور ان رتھوں پر زرتار چھتروں کے نیچے، کانوں میں سونے کے کنڈل پہنے اور دوشالے اوڑھے اجنبی انسان بیٹھے ادھر جھانک رہے ہیں ــــ بیلوں دوجوں کی

یلغار شروع ہو گئی۔ وہ رتھوں سے اتر اتر کر سارے میں پھیل گئے۔ بندروں کی طرح شہتیروں سے لٹک گئے، ستونوں پر جا چڑھے، آنگن کے خشک حوض میں قلابازیاں کھانے لگے اور سب نے مل کر باریک آواز میں کووّں کی طرح کائیں کائیں شروع کر دی۔ وہ سب کمال کے چاروں طرف ناچ ناچ کر ایک ساتھ چلا رہے تھے ——

"میں بھرت منی ہوں۔ میں نے رقص اور تمثیل کے قوانین بنائے تھے۔

میں ٹکسلا کا وشنو گپتا ہوں۔ میں نے ارتھ شاستر لکھی تھی۔

میں راجہ بھوج ہوں۔

میں محض گنگوا تیلی ہوں۔

اندھیرے آسمان پر بادل گرج رہے ہیں، میں کالی داس ہوں۔

میں قنوج کا راجہ شیکھر ہوں۔

مجھے بھبھوتی کہتے ہیں —— میں نے "مالتی مادھو" لکھا تھا۔

میں بھرتری ہری ہوں۔

مٹی کی گاڑی کا لکھا ہوا شدرک، صحن سے باہر چلا گیا۔

پھر چھن چھن کرتی بہت سی بجلی بائیاں ایک قطار میں آن کر کھڑی ہو گئیں اور اٹھلانے لگیں ہم کشمیر، اڑیسہ اور آندھرا دیش کی رانیاں ہیں جو بڑی شان سے خود حکومت کرتی تھیں۔

مَیں شہزادی دا جُنیتری ہُوں۔
مَیں کماری دیوی ہُوں۔
مَیرا نام پرتھاوتی تھا۔ ہائے تم مجھ کو نہیں جانتے۔
میرا نام ہرِش دے رتنا ولی رکھا تھا۔ بیچارہ ہرش ــــــ

. . . اَب بڑے زور سے تلواروں کی جھنکار گونجی
. . . اور سر کٹ کٹ کر چاروں طرف گرنے لگے۔ ہم چندیلے راجپوت ہیں۔ ہم بگھیلے ہیں۔ ہم پرمار سُورما ہیں۔ ہم راٹھور ہیں۔ ہم چوہان ہیں۔ ہم آلہا ہیں۔ ہم اودل ہیں۔
سب نے مل کر ایک ٹانگ پر کود کود کر ناچنا شروع کر دیا۔ وہ سب چیخ چیخ کر آلہا اودل گا رہے تھے۔ اس قدر غل مچا کہ ابوالمنصور کمال الدین کا چکرا گیا۔ وہ ہڑ بڑا کر اُٹھ بیٹھا ــــــ چند کسان آلہا اودل گاتے ہل کندھوں پر اُٹھائے کھیتوں کی طرف جا رہے تھے۔"
(۱۵۵-۱۵۷)

ہندوستانی تاریخ نے اس ابوالمنصور کا تعاقب کیا جو پچاس سال ادھر عراق سے ہند آیا تھا، اور پھر تاریخ نے خود ابوالمنصور کو اپنا کردار بنا لیا۔ چنانچہ جب گوتم نیلمبر دت کو ان بھوتوں نے گھیرا تو بھوتوں کے غول میں خود ابوالمنصور بھی کسی قسم کے میک اپ میں کود کود کر ناچ رہا تھا کیونکہ ابوالمنصور سے بھرتری ہری کے بھوت نے کہا تھا، دنیا محض ایک رنگ بھومی ہے اور ہم سب اداکار ہیں۔ تم نٹ ہو، میں نٹ ہوں، ہم سب نٹ ہیں۔ چنانچہ ابوالمنصور بھی تاریخ کا ایک نٹ بن کر اداکاری کے جوہر دکھانے لگا۔ چنانچہ جب گوتم نیلمبر دت گومتی کے کنارے کنارے چلنے

لگے تو...

"بھوتوں کا ایک پورا جلوس ان کا تعاقب کر رہا تھا۔ آگے آگے بچھلی پیریاں رقصاں تھیں۔ درختوں پر سرخ آنکھوں والے بندر سوز رہے تھے۔ نیلے بہت جانے پہچانے بھوت تھے جوان کے پیچھے دانت نکوستے، لنگڑاتے، اچھلتے، کودتے چلے آ رہے تھے۔

نادر شاہ اور ہ سعادت علی خاں، اور جان بیلی، نصیرالدین حیدر اور ان کا یوریشین حجام اور قدسیہ محل اور بوڑھے محمد علی، سر ل ہارورڈ ایشلے اور شیلا، لا رڈ میکا لے بشپ ہیبر۔ ان انگریز بھوتوں کو بھی وہ خوب جانتا تھا۔ جب زندہ تھے۔ اور مر کر اب جانے کس جہنم میں گئے ہوں گے۔ مگر وہ تو بدستور سر پر سوار تھے۔" (۲۸۰)

یہ بھوت نہیں ہیں۔ یہ ہمارے کلچر کا سلسلہ ہے۔ اسی لیے جب پاکستان بنا تو ہری شنکر نے کہا:۔

"نہیں طلعت بیگم۔ ہماری کلچر کی رسی تو پہلے ہی ٹوٹ چکی ہے جس کے ایک سرے پر تم ہو اور دوسرے پر میں ہوا میں معلق لٹک رہے ہیں۔"

"اپنے بھوتوں کو بھول جاؤ ——— اپنے بھوتوں کو بھول جاؤ۔" گلشن نے کہا۔

پھر سینیٹے کا دروازہ کھلا۔ اس میں سے جو لوگ آرہے تھے اس میں جینا بھی تھی، ہلو ——— اس نے کہا۔ (۶۶۳)

کلچر کی رسی ٹوٹ گئی ہے پھر بھی یہ بھوت ہمارا تعاقب کر رہے

ہیں۔ اور جب کوئی گلشن یہ مشورہ دے کہ آؤ اپنے بھوتوں کو بھول جائیں تب شیشے کا دروازہ کھلے گا اور چمپا ہلّو کہہ کر پاس بیٹھ جائے گی لیکن میں پوچھنا چاہتا ہوں کہ جب کلچر کی رسّی ہی ٹوٹ گئی ہے تو یہ بھوت بکھر کیوں نہیں جاتے۔ کیا ان بھوتوں کا نہ بکھرنا اس بات کی دلیل نہیں کہ رسّی نہیں ٹوٹی ہے، اس لیے آئیے ان بھوتوں کو تلاش کریں :۔

"آؤ بھوتوں کو ڈھونڈیں۔"

"آؤ۔"

وہ چاروں لان پر واپس آئے۔

"چمپا بیگم، چمپا صاحب۔ اجی۔" گوتم نے بڑے اخلاق سے جھک کر ان کو مخاطب کیا۔ "آئیے ہم سب چل کر بھوتوں کو ڈھونڈیں۔"

وہ خاموشی سے موٹر کی طرف بڑھے۔ جھٹ پٹے کا وقت تھا۔ موٹر اب کالج کے پل پر سے گزر رہی تھی —— کمال نے موٹر روک لی۔ "آئیے ذرا لہروں کو گنیں۔" وہ پل کے اونچے جنگلے پر جھک گئے۔ ان کے نیچے ندی کی لہروں پر رنگ برنگے بجروں کا ایک جلوس گزر رہا تھا۔ ان میں جو لوگ بیٹھے تھے انھوں نے عجیب لباس پہن رکھے تھے۔ مندیلیں، جواہرات، مالائیں، آب رواں کے ڈوپٹے، تلواریں یا خنجر، جواہرات کی چھوٹ سے ندی کا پانی جگمگا اٹھا۔

ان لوگوں نے ہاتھ اٹھا اٹھا کر ان لوگوں کو بلانا شروع کیا۔ ان کی آوازیں ان کی سمجھ میں نہ آئیں۔ چڑیوں کی چہکار کی طرح سریلی، مبہم، سارنگی کی چیخ کی مانند تیز، سریلی ——

"یہاں سے بھاگو، چلو آگے چلیں" ـــــ چمپا نے کہا ـــــ

"ان آوازوں سے بھاگ کر کہاں جاؤ گی، یہ آخری آوازیں ہیں"۔ گوتم نے جواب دیا۔
وہ سکندر باغ کی سڑک پر آ گئے۔ قریب سے ایک مغرق ہاتھی جھومتا ہوا گزرا۔ اس پر شاہ زمن غازی الدین حیدر سوار تھے۔ چمپا نے ان کی شکل کو غور سے دیکھا اور وہ بڑے مسخرے نظر آئے"

(۴۰۰۔۴۰۱)

بھوتوں کا یہ سلسلہ بہت طویل ہے۔ لا مارٹینز کالج میں بھی بھوتوں کا ایک پورا قبیلہ آباد ہے۔ جنرل مارٹن کی ہندوستانی بیگم جھیل کے کنارے سے انھیں اشارہ کرتی ہے اور باتیں کرنے کی التجا کرتی ہے۔ "فرح بخش" میں ڈاکٹر مکلوڈ فارسی میں گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔ رجب علی فضل علی قوال بسنت کا خیال چھیڑتے ہیں۔ ریذیڈنٹ نظر آتے ہیں۔ چوڑی دار پگڑی سرپیچ اور گوشوارے پہنے اور جھالر دار پالکی میں بیٹھے۔ پھر دل کشا میں چنبیلی کی جھاڑی میں سے قدسیہ بیگم نکل آتی ہیں اور کہتی ہیں۔ "اگر کوئی دل کا چین لادے تو میں اسے پوری سلطنت بخش دوں"۔ اور پھر نصیر الدین حیدر کا فرانسیسی حجام ملتا ہے جو چمپا کے حضور میں گٹار بجانے لگتا ہے . . . اور آخر میں : ـــــ

"نصیر الدین حیدر شاہ بادشاہ ننگے پاؤں بیٹھے تھے۔ انھوں نے اپنا ایک جوتا لہروں میں پھینک دیا تھا۔ جب وہ ذرا بہتا ہوا دور نکل جاتا تو یہ تالی بجاتے تاکہ جوب دار آئے۔ جب کوئی چوب دار نہ آتا اور محض بال روم کے قہقہوں کی آواز سنائی دیتی رہتی تو خود اٹھ کر پانی پر جھکتے

اور جوتا نکال لیتے۔ تھوڑی دیر بعد دوسرا جوتا پانی میں پھینک دیتے۔ اسی طرح وہ بیٹھے اپنا دل بہلا رہے تھے ——— نصیرالدین حیدر بادشاہ کو پانی کے کنارے تنہا آ بیٹھے جوتوں سے کھیلتا چھوڑ کر وہ پھر سڑک کے نیچے آئے اور پرانے شہر کی طرف چل کھڑے ہوئے۔" (۳۱۲)

یہ گوتم اور کمال اور ہری شنکر اور چمپا ——— ہم تمام لوگوں کے مشترکہ بھوت ہیں۔ بھرت منی سے لے کر نصیرالدین حیدر تک، واجد علی شاہ تک۔ سرسید اور گوکھلے تک، گاندھی، آزاد اور نہرو تک۔ اور یہ بھوت ہمارا پیچھا نہیں چھوڑیں گے کیوں کہ ہم خود اسی قافلے میں شامل ہونے والے ہیں۔ یہ بھوت سات سمندر پار تک پیچھا کرتے رہتے ہیں" ———

"۔ ۔ ۔ سامنے گوتم کھڑا تھا ۔ ۔ ۔"

"۔ ۔ ۔ اندر آجاؤ"۔ نرملا نے جواب دیا۔

"میرے ساتھ بہت سے لوگ کھڑے ہیں۔"

"ان کو بھی بلا لو اندر۔"

"کیسے بلا لوں ——— اس روشنی میں تم ان کی شکلیں نہ دیکھ سکو گی۔"

"وہ کون لوگ ہیں؟"

"بہت سے بھوت ——— لاشیں ——— ارواح خبیثہ۔ وہ سب میری دوست ہیں۔ اور باہر اندھیرے میں دانت نکوسے کھڑی ہیں۔ ان کا جلوس میرے ساتھ چلتا رہے"

"مجھے ان سے ڈر نہیں لگے گا۔"

"تمہیں ان سے ڈر نہیں لگنا چاہیے ———

کیوں کہ ہم سب برابر خود ان لاشوں میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔"
(۶۴۴)

اور چونکہ ہم سب ان لاشوں میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں اسی لیے یہ سلسلہ اٹوٹ ہے اور اسی لیے ہری شنکر کا یہ خیال صحیح نہیں ہے کہ کلچر کی رسی ٹوٹ گئی ہے اور ہم لوگ ہوا میں معلق ہیں۔ ہم لوگ ہوا میں معلق نہیں ہیں کیوں کہ ہمارے اپنے بھوتوں کا جلوس سدا ہمارے ساتھ چلتا ہے اور تمام ندیاں گومتی میں تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ کیوں کہ گومتی صرف ایک دریا نہیں ہے۔ ایک روایت بھی ہے اور کمال رضا کی شخصیت کا پس منظر بھی۔ اور اسی لیے پاکستان کا بن جانا اتنا اہم نہیں رہ جاتا۔ اہم بات تو یہ ہے کہ کمال رضا اپنے پس منظر کے لیے بلک رہا ہے:۔

"ایک روز صبح کو ہم اٹھے اور ہم نے دیکھا کہ ہمارے ہاتھ واقعی خون سے رنگے ہوئے ہیں۔ اور ہمارے وہ سارے کردار جن کا ذکر تم نے چمپا باجی سے سنا ہوگا ——— ان سب کو ہم نے دیکھا کہ خون میں رنگے ہوئے ہیں۔ مگر ہم میں سے بہت سے ایسے تھے جو اس خون کا کفارہ دینے کے لیے تیار نہ تھے۔ وہ انسانیت کی اعلیٰ قدروں اور مذہب کی بلندی اور حکام کی بزرگی کا چرچا کرتے ادھر ادھر بھاگ گئے ——— ان کرداروں کے علاوہ وہ اور لوگ بھی تھے۔ حقیقی اصلی "انسان" اس نے چمپا کو دیکھا۔

"قدیر اور قمرن؟" چمپا نے کہا۔
کمال نے خاموشی سے اجازت چاہی کہ ان کا ذکر کرے۔ وہ ان سے بے حد مقدس ہستیاں نظر آئیں۔

"ہاں فدیا اور قمرن اور رام اوتار اور رام دیا اور ہمارے گاؤں کے کاشتکار اور ہمارے یکے والے اور پنواڑی —— اور ہمارے زردوز جو چکن کاڑھتے اندھے ہو جاتے ہیں اور ہمارے باغوں کے کنجڑے اور پالکیوں کے کہار —— یہ سب ہمارا پس منظر ہے۔"

(۵۴۹-۵۵۰)

کوئی اس پس منظر سے بچھڑ کر نہیں جی سکتا۔ اسی لیے مجھے یہ کہنے دیجیے کہ یہ دونوں ملک آدھے ہیں۔ وراثتیں سرحد کے ایک طرف ہیں۔ اور وارث سرحدوں کے دوسری طرف! شرنارتھی پنجابی کیا کھا کر بھانگڑہ ناچیں گے یا ہیر الاپیں گے۔ اور وہ مہاجر کس منہ سے محرم منائے گا۔ وہ تو وہ خود ایک بڑا سا تعزیہ ہے جو پاکستان کے چوک پر رکھ دیا گیا ہے اور جسے اٹھانے والے کہار موجود نہیں ہیں۔ ہر طرف ایک عجیب انتشار ہے ان لوگوں کو پہچاننا مشکل ہو گیا ہے جنھیں ہم صدیوں سے پہچانتے چلے آ رہے ہیں۔ لندن مجلس کے میلے میں یہ انتشار پوری طرح واضح ہو جاتا ہے۔ کشمیریوں کا ایک گروہ گا رہا ہے: ——

"کشمیر؟" —— ایک انگریز تماشائی نے پوچھا۔

"کشمیر۔ یہ ہمارے لیے زندگی اور موت کا سوال ہے۔" روشن نے کہا۔

"یہ لوگ جو گا رہے ہیں کون سے کشمیر سے آئے ہیں۔ مقبوضہ یا آزاد؟" تماشائی نے سوال کیا۔

"دونوں طرف کا کشمیر ایک دوسرے کے لیے آزاد اور مقبوضہ ہے۔" گلشن نے کہا۔

بل خاموشی سے پائپ پیتا رہا۔

پھر بنگالی گاتے ہوئے آئے۔

"یہ اتنے جوش و خروش سے گا رہے ہیں۔

کیا یہ دہشت پسند دل کا گڑھ ہے؟ ایک ٹوری اخبار کے نمائندے نے پوچھا۔

"یہ ——؟ یہ دونوں بنگال کے رہنے والے ہیں" طلعت نے قریب آ کر بیٹھتے ہوئے کہا۔

اب ڈھولک بج رہی ہے۔

"پنجاب؟" ایک اور اخبار نویس نے پوچھا۔

"ہاں۔ پنجاب بھی دو ہیں" قریب بیٹھے ہوئے سُرنکھیا کے میاں گلشن آہوجہ نے ارسے تلخی سے جواب دیا۔ اور سوال کرو۔ میں تمہاری معلومات میں اضافہ کرنے کی کوشش کروں گا۔" (۵۳۳-۵۳۲)

یہ سوال ہمارا پینڈ نہیں چھوڑیں گے گلشن آہوجہ جھلّا گیا کیوں کہ بات اس کے پنجاب کی نکل آئی تھی، معصوم رضا بھی جھلّا جاتا ہے لیکن جھلاہٹ کسی مسئلہ کا حل نہیں بن سکتی۔ قرۃ العین نے ایک منجھے آرٹسٹ کی طرح جھلّانے سے پرہیز کیا ہے اور اس سوال کو سمجھنے کی کوشش کی ہے لیکن یہ جان جوکھم کا کام ہے اور قرۃ العین کو اس کا پورا احساس ہے:

"دیکھو لفظ نے پھر میرے ساتھ دغا کی ۔" (۴۴)

"یہ سناٹا مجھے طرح طرح کی داستانیں سناتا ہے الفاظ کے خاتمے میں بھی میری نجات نہیں۔" (۵۱)

"میں چاہتا ہوں کہ کوئی ایسا طریقہ ہو کہ جس سے اس فضا، اس جا جل اور اس وقت کا سارا تاثر، ساری خواب آور کیفیت دوبارہ لوٹ آئے کسی طرح تمہارے ذہن مقفل ہو جائیں۔ یہ کمیونیکیشن کہلاتا ہے۔" (۲۹۸)

کمیونیکیشن کے سوال نے قرۃ العین کو بہت پریشان کر رکھا ہے کیوں کہ گوتم اور کمال رضا جو دو نظر آتے ہیں وہ دراصل ایک ہی ہیں۔ یہ بات کیسے بتائی جائے —— پاکستان میں یہ بات کیسے بتائی جائے۔ کیوں کہ وہاں تو فن کار

کی انگلیوں پر گلڈ کا پہرہ ہے، قرۃ العین نے فن کار کی انگلیوں کا ذکر بڑے درد بھرے لہجے میں کیا ہے۔ ہم جب پالی پتر میں ایک ناچنے والے کو دیکھتے ہیں تو کانپ اٹھتے ہیں۔ یہ گوتم نیلمبر ہے۔ اس سے ایک دن اس کے ایک ساتھی اکلیش نے سوال کیا تھا:

"تم کہ اگر کبھی جنگ میں شامل ہونا پڑا تو کیا تم انکار کر دو گے؟"

گوتم اکلیش کے اس سوال سے لڑکھڑا گیا تھا۔ یہ سوال وہ مدتوں سے اپنے آپ سے کر رہا تھا۔ کیا دنیا میں ایسے لوگوں کی جگہ ہے جو بغیر کسی سے لڑے زندہ رہنا چاہتے ہیں؟ (۴۵)

اس نے کملیشور کو مخاطب کیا "مجھے بتاؤ تم سب کلا کار اور عالم جو یہاں موجود ہو۔ بتاؤ کہ کس وقت لڑا جائے اور کس وقت نہیں۔ کوئی گھڑی شنکر سے پوچھنے جاؤ۔ جیوتشیا کسی سمے جائز ہے، کب نا جائز، وہ کہہ رہے ہیں ادھر ادھر ٹہلنے لگا۔" تھا ئیو مجھے تلوار چلانے سے کوئی دلچسپی نہیں۔ میں وشنو گپتا کو نہیں جانتا۔ چندر گپت سے میرا کوئی جھگڑا نہیں۔ یہ سب مل کر مجھے اپنی لڑائی میں کیوں گھسیٹتے ہیں۔ لیکن مجھے ان سب کی جانیں بہت پیاری ہیں میں خود بھی زندہ رہنا چاہتا ہوں۔ میں اب کیا کروں گا۔" (۱۲۲)

صدیوں بعد اسی سوال نے ابو المنصور کمال الدین کو بھی پریشان کیا۔ اسے بھی مغلوں اور پٹھانوں کے جھگڑے سے کوئی مطلب نہیں تھا۔ یہ سوال کبھی نہ کبھی ہر آدمی کے سامنے آجاتا ہے۔ گوتم نیلمبر کو اس سوال کا جواب بہت جلد دینا پڑا:

"وہ جنگ کے خلاف تھا اور اس نے اپنی تلوار

سے شراوستی کے معرکہ میں مخالف فوج کے سپاہیوں
کو قتل کیا۔ یا یہ انسان جو اس کی اپنی دنیا کے باسی تھے۔
اسی کی طرح بولتے اور گیت گاتے تھے۔ اسی کے ایسا
دماغ رکھتے تھے ——— لیکن جنگ میں لڑتے سمے
"دشمن کی تلوار سے اس کے ہاتھوں کی انگلیاں قلم
ہوگئیں ——— کلاکار کی حیثیت سے انسان کا ہاتھ
اس کے لیے بہت بڑی علامت تھی۔ انگلیاں جو رقص
کی مدراؤں کے ذریعے کائنات کا مظاہرہ کرتی ہیں
جو مکان بناتی ہیں، باغوں کو سینچتی ہیں، بانسری بجاتی
ہیں۔ تھپک تھپک کر بچے کو سلاتی ہیں۔ ارتی کے
لیے کدام کے تاریخی کھول چنتی ہیں اور دوسری حقیقت
یہ بھی کہ تیر گری کرتی ہیں۔ نیزے ڈھالتی ہیں۔
دوسرے انسانوں کا اپنی گرفت سے گلا ڈھونڈتی ہیں۔"

(۱۱۸-۱۱۹)

اب یہ بات دیکھی جا سکتی ہے کہ بلووں میں عام لوگوں نے عام لوگوں کو
کیسے مارا اور ان بلووں میں ریلیف کا کام کرتے ہوئے کمال ہری شنکر
اور گوتم زخمی ہوئے اور ایک بار پھر گوتم کی انگلیاں ہی زخمی ہوئیں۔
شاید یہ وقت بھی اتنا ہی سخت ہے۔ گوتم نیلمبر نے دیکھا تھا کہ اب وہ
تصویریں نہیں بنا سکتا اور گوتم کو بھی کچھ ایسی ہی فکر ہے :-

"اس کی بائیں ہاتھ کی انگلیوں پر اب تک پلاسٹر
چڑھا ہوا تھا۔ پتہ نہیں میں اپنی تین انگلیاں استعمال
کر سکوں گا یا نہیں۔ وہ بعض دفعہ اداسی سے کہتا۔
"جمپا"! ایک روز اس نے چلا کر کہا۔ ذرا سوچ سکتی
ہو کہ اب میں ستار کبھی نہیں بجا سکوں گا۔" (۴۴۹)

قرۃ العین کے سامنے انسانی انگلیوں کی پوری حقیقت ہے۔ گلڈز کی

انگلیاں ان کی انگلیاں توڑ رہی تھیں لیکن قرۃ العین یہ کہانی لکھنا چاہتی تھیں کیوں کہ دیارِ غیر میں یادوں نے انھیں پریشان کر رکھا تھا وہ اکیلی ہیں اس لیے ڈر رہی ہیں کیوں کہ ڈرتا وہی ہے جو اکیلا ہوتا ہے اور حقیقتیں چڑیلوں کی طرح انھیں گھور رہی ہیں :

"کیا جمبک بھی ماری گئی ہو گی۔"

"وہ کون ہے؟" اکلیش نے آنکھ کھول کر بڑی بے رحم آواز میں کہا۔ "جنگ میں انسان نہیں صرف نام رہ جاتے ہیں۔" (۱۱)

لیکن نام کیا ہے؟ یاد۔ چناں چہ "آگ کا دریا" میں یادوں کی بڑی اہمیت ہے۔ جیسے دیکھیے : وہ بنجارے کی طرح کندھے پر یادوں کی گٹھری اٹھائے نظر آتا ہے اور ان میں سے کسی کے پاس جدائی کے علاوہ کوئی اور موضوع نہیں ہے، کوئی اور موضوع ہو بھی کیسے سکتا ہے :——

"فراق تمثیل کا خاص موضوع تھا۔ گوتم نیلمبر نے بھی اس روایت کو قائم رکھا۔ فراق کے علاوہ اور کون سا موضوع وہ اپنے لیے منتخب کر سکتا تھا۔" (۱۲)

لیکن جدائی کوئی اکہرا موضوع نہیں ہے۔ اس لیے سوال یہ ہے کہ کہانی کہاں سے شروع کی جائے :——

"داستان گوئی کے مختلف طریقے ہوتے ہیں۔ میری سمجھ میں ایک طریقہ بھی نہیں آ رہا ہے۔ کون کردار زیادہ اہم ہیں۔ قصہ شروع کہاں سے ہوا۔ جی ہاں قصہ شروع کہاں سے ہوا۔ کلائمکس کہاں تھی۔ ہیروئن کون تھی اور اس کا انجام کیا ہونا چاہیے تھا۔ ہیرو کون تھا۔ اس داستان کو سننے والا کون ہے اور سنانے والا کون۔ میرا بڑا بھائی کمال ایک زمانے میں کہا کرتا تھا کہ ایک دن بیٹھ کر وہ یہ سب طے کر دے گا۔ کمال اب تک کچھ بھی طے نہیں کر پایا۔

پھر چمپا باجی سے تو چھینے کون جا رہے ہے؟"

چمپا باجی سے کچھ پوچھنا اس لیے مشکل ہے وہ مسلم لیگی چمپا باجی پاکستان نہیں گئی۔ وہ تو مرادآباد کے کٹ گھر میں اپنے چچا ابا کے ساتھ رہ رہی ہے:۔

پھر کمال نے قبرستان کی طرف اشارہ کیا۔

"ہم ہی لوگ ہیں" چمپا نے اس کے ساتھ چلتے ہوئے جواب دیا "یہ یہیں جیتے ہیں اور یہیں مریں گے —— اس نے کچھ توقف کے بعد اضافہ کیا۔ (۷۴۰)

یہ وہی چمپا احمد ہے جو کمال وغیرہ سے پاکستان کے لیے لڑ جایا کرتی تھی۔ یہ وہی چمپا احمد ہے جو لندن کے شراب خانوں میں بہک جایا کرتی تھی۔ دوسروں کے منگیتروں کو ہتیا لینا جس کا شغل تھا لیکن کٹ گھر میں وہ پردہ کر رہی ہے:۔

"ہم اب تک اس محلے میں سخت پردہ کرتے ہیں۔ ورنہ چچا ابا کو صدمہ خواہ مخواہ ہوگا۔ اس لیے تو بے پردے کے تم کو اسٹیشن تک چھوڑنے نہیں جا سکتے۔" (۷۵۶)

یہ چمپا پاکستان جانے کا فیصلہ کر چکی تھی کیوں کہ اس کے سامنے دو دنیائیں تھیں:

"ایک طرف یہ لوگ تھے۔ ان کے دل و دماغ ان کے تصورات، ان کی خدو خال۔ مگر یہاں مستقبل بے حد مبہم تھا۔ دوسری طرف سکون تھا اور حفاظت ذاتی مسرت —— دوسروں کے لیے میں کیوں سوچوں۔ دوسروں نے مجھے کیا دیا۔ چناں چہ —— اس نے تفصیل سے سوچنا شروع کیا —— میں عامر رضا سے شادی کر کے پاکستان چلی جاؤں گی۔ کتنی آسان بات ہے ۔ ۔ ۔ مگر یہ لوگ بہت یاد آئیں گے"۔

(۶۵۶-۶۵۵)

یاد آنے والے لوگ چلے گئے۔ مگر وہ نہیں گئی۔ اس نے بے حد مبہم مستقبل کو سکون اور حفاظت اور ذاتی مسرت پر ترجیح دی۔ چمپا جو دوسروں کے بارے میں سوچنے کی قائل ہی نہیں تھی وہ چچا ابا کے خیال سے پردہ کر رہی تھی۔ وہ

یادوں کے عذاب سے بچنے کے لیے یہیں رہ گئی۔ وہ جمشید پور، علی گڑھ، جبل پور اور رورکیلا کے ہندوستان میں رہ گئی۔ ذاتی مسرت، حفاظت اور سکون کا پلا ہلکا پڑ گیا۔ لیکن کمال رضا جو پاکستان کے خلاف تھا وہ موقع اور سیکورٹی کی تلاش میں پاکستان چلا گیا۔ قرۃ العین بھی پاکستان گئیں۔ حالانکہ ان دونوں کا خیال تھا کہ ہندوستان کے اصلی باشندے نہ "گلفشاں" میں رہتے ہیں اور نہ "شنگھار ے والی کوٹھی" میں: ——

"ایک سیاسی پارٹی کا کہنا تھا کہ مسلمان علحٰدہ قوم ہیں۔ ان کی روایات کے ڈانڈے مشرق وسطیٰ سے ملے ہیں۔ ہندوستان سے انھیں کوئی مطلب نہیں۔ دوسری سیاسی پارٹی کا کہنا تھا کہ اس ملک کی اصلی قوم ہندو ہیں۔ مسلمان غیر ملکی ہیں۔ گلفشاں کے شاگرد پیشے میں رہنے والی جمن الوڑ کی قسمت اور رام دیا سے اس مسئلے پر کسی نے رائے نہ لی کہ ہندوستان کے اصلی باشندے تم لوگ ہو۔ اس مسئلے پر تمہاری کیا رائے ہے؟" (۳۳۶)

خود قرۃ العین ایسا گھبرائیں کہ قمرن اور رم دیا سے اجازت لیے بغیر پاکستان چلی گئیں۔ حالاں کہ: ——

"برسات کی وجہ سے سرجو ندی کا پاٹ بے حد چوڑا ہو گیا تھا۔ سون ندی کے پاٹ سے بھی زیادہ چوڑا . . .؟" (۱۰)

لیکن قرۃ العین اس دریا کو تیر گئیں اور پھر جھلائیں: ——

"میں کیا کر سکتا ہوں اگر" —— گوتم نے گھبرا کر بات ٹالنا چاہی "اگر میرے پس منظر میں خون ہے میرے چاروں طرف خون ہے۔ میں اتنے سارے خون کا کفارہ کس طرح ادا کروں گا؟" (۴۹)

اور چونکہ وہ اتنے خون کا کفارہ ادا کرنے کو تیار نہیں اس لیے وہ پاکستان چلی گئیں لیکن وہ جس گھاٹ لگیں وہ پنجاب، بنگال یا سندھ نہیں تھا۔ پنجاب، سندھ، گجرات، مراٹھا، دراوڑ، اتکل، بنگو، وندھ، ہماچل، یمنا، گنگا۔ جی نہیں وہ پاکستان تھا۔ چناں چہ:——

"گوتم نے ڈھیر سے کونے میں جا کر ایک تارڈ کا صاف پتہ اٹھایا۔ "مجھ سے امن کے متعلق باتیں کرو۔ میں لکھوں گا—— میں اپنی کتاب کا دوسرا باب لکھوں گا۔"

"لیکن تمہاری کتاب کا آخری باب کون لکھے گا؟"

"سارے میں تاریخ کا تھا ۵ سنسنی رہے جس میں ہم اور تم پتوں کی طرح ڈول رہے ہیں۔ مجھ سے پہلے جو کچھ ہوا اس کی ذمہ داری مجھ پر ہے یا نہیں۔ بتاؤ میں کیا لکھوں؟" گوتم نے پوچھا۔ (۵۰)

مجھے نہیں معلوم کہ گوتم نیلمبر دت نے کیا لکھا کہ مگر مجھے معلوم ہے کہ قرۃ العین حیدر نے آگ کا دریا لکھا۔ جدائی نے ان سے یہ داستان لکھوائی:

"دفعتاً اس کی سمجھ میں اس کا مطلب آ گیا۔ محبت دراصل فراق کو کہتے ہیں۔" (۳۴۴)

ہندوستان سے جدا ہونے کے بعد معلوم ہوا کہ ہندوستان سے جدا ہونا تو موت ہے۔ اس لیے واپسی کا چکر شروع ہو گیا:۔

"—— میں نے آج تک تمہارا لینڈ سکیپ نہیں دیکھا"——

"اچھی بات ہے یا بری؟"

"پتہ نہیں۔ مگر ہمیں اپنے لینڈ سکیپ سے وفادار رہنا چاہیے جو شاید تم نہیں رہیں۔"

"یہ غلط ہے۔" چمپا نے سرخ ہوتے ہوئے کہا۔ "میں جانا چاہتی ہوں مگر کوئی لے جانے والا؟

نہیں ملتا۔"

(۶۲۱)

اس کتاب کے کچھ ورق الٹیے۔ کمال رضا پاکستان سے چند دنوں کے لیے آیا۔ جمیلہ سے مراد آباد میں ملا اور اس نے بڑی بے رحمی سے ایک سوال کیا کہ اب اس کا ارادہ کیا ہے۔ چمپا نے کہا: ——

"میں بالآخر بنارس جا رہی ہوں۔ تم کو یاد ہے میں نے کیم کے کنارے بوٹ ہاؤس میں تم سے کہا تھا۔ میں واپس جانا چاہتی ہوں۔ کوئی لے جانے والا نہیں ملتا۔ اب میں نے دیکھا کہ کسی دوسرے کا سہارا ڈھونڈنا کیسی زبردست حماقت تھی۔ میں خود ہی بنارس لوٹتی ہوں۔ جانتے ہو میرے آبائی شہر کا نام کیا ہے؟"

"سونوپوری۔"

"ہاں۔ مسرت کا شہر۔ وہ بھی ایک نہ ایک روز واقعتاً مسرت کا شہر بنے گا —— اس ملک کو دکھ کا گڑھ یا مسرت کا گھر بنانا میرے اپنے ہاتھ میں رہے۔ مجھے دوسروں سے کیا مطلب —— ؟" اس نے اپنے ہاتھ کھول کر انھیں غور سے دیکھا "وہ تو صند کے ہاتھ، آرٹسٹ یا لیکچرر کے ہاتھ ؟ نہیں یہ صرف ایک عام اوسط درجے کی ذہین لڑکی کے ہاتھ ہیں جو اب کام کرنا چاہتی ہے۔" وہ خاموش ہو گئی ——

"کمال —— !" کچھ دیر بعد اس نے کہا "مسلمانوں کو یہاں سے نہیں جانا چاہیے۔ تم کیوں نہیں دیکھتے کہ یہ تمہارا اپنا وطن ہے۔" (۷۵۳-۷۵۴)

ایک ذرا اور آگے چلیے: -

نیچے حوض میں نرگس کی کٹھوار کا جھالا ٦ بج رہا تھا۔

نیچے آنگن میں پانی کی چھوٹی سی شفاف جھیل بن گئی تھی۔
—— "یہ میرا اجل محل ہے"، چمپا نے آہستہ سے کہا۔
یہاں میرے آنسوؤں کا پانی بہتا ہے"، دالان میں
لڑکیوں کے دھانی دوپٹے لہرائے —— ایک لڑکی
نے جو شاید مریم تھی میرا کا گیت شروع کر دیا۔ "میں
ایک عام اوسط درجے کی لڑکی ہوں"، چمپا کہتی رہی
اگر میں خدا کا خاص انتخاب بندہ ہوتی۔ میراء ملتا یا کوئی
سینٹ صوفیہ۔ تو میرے زخموں کے نشان نظر آتے۔
میرا لبادہ میرے مقدس خون سے سرخ ہوتا ——
میرے ہاتھوں میں میخیں گڑی ہوتیں۔ میرے سر
کے گرد نور کا ہالہ ہوتا۔ مجھے وشن کے پیالے اور سانپ
کے پٹارے بھجوائے گئے ہوتے لیکن میں محض چمپا احمد
ہوں۔ میرے زخم کسی کو نظر نہیں آ سکتے۔ کیونکہ
میرے تماشائی بھی میری طرح زخمی ہیں ——
لوگ ممکن ہے کہ مجھ پر ہنستے بھی ہوں۔ جب کہ سینٹ
صوفیہ کی پرستش کی جاتی ہے"
(۵۵)

یہ طے کرنا مشکل ہے کہ یہ قرۃ العین کی آواز ہے یا چمپا کی۔ چمپا قرۃ العین ہی کا ایک اور وجود ہے قرۃ العین کے لیے اس سے بچھڑنا ناممکن ہے اس لیے:

"وہ جو اب تک بڑے صبر و ضبط اور ذہنی سکون
کی زندگی گزار رہا تھا اب سر جو کے گھاٹ پر
بیٹھی لڑکی یاد آ جاتی جس نے کیسری ساڑی پہن رکھی
تھی۔ اس کا جی چاہتا کہ ایودھیا واپس لوٹ کر اسے
تلاش کرے"
(۳۶-۳۷)

اس کیسری ساڑی والی لڑکی کی طرح گوتم نیلمبر دت کو اپنا گھر بھی یاد آ رہا ہے:

"شراوستی میں اس کا سہ منزلہ مکان تھا جس کے برآمدے کے چوبی کھمبوں پر رنگین نقش و نگار بنے تھے۔ اس سڑک پر اس کا مکان سب سے اونچا تھا۔" (۱۳)

یہ سہ منزلہ مکان تو گوتم نیلمبر کا ہے لیکن یہ خود قرۃ العین کا مکان بھی ہوسکتا ہے اس لیے کسی اجنبی دیار میں رہنا ناممکن ہوگیا: ——

"ہوا میں کچی کلیوں کی مہک اُمڈ رہی تھی۔ کدم کے جھنڈ میں مور پر پھیلائے ناچ رہا تھا۔ کھیتوں کی منڈیر پر دھانی، اور کپاسی ساڑیاں پہنے کسان عورتیں اِدھر سے اُدھر آجا رہی تھیں۔ اشوک کے جنگلوں میں جگہ جگہ دیو استھان اور دیوگرہ بنے تھے۔ گوتم ان پر پھول چڑھاتا ہوا آشرم سے لوٹ رہا تھا۔" (۲۷)

لیکن واپسی میں صدیاں لگ گئیں! وہ ابوالمنصور کمال الدین ہوکر آیا اور: ——

"سارے کھنڈروں میں گیا جو پانچ چھ سو سال قبل یہاں شنکراچاریہ کے چیلوں نے قائم کیے تھے شراوستی کے کھنڈروں میں گھوما جہاں دن میں الو بولتے تھے اور رات میں چمگادڑیں اڑتی پھرتی تھیں۔ ایک روز انھیں کھنڈروں میں پتھروں اور شہتیروں کا ایک بہت بڑا انبار نظر آیا —— وہ حیرت اور اشتیاق کے ساتھ اس عمارت کے اندر گیا۔ اس کے سارے کمروں میں گھوما —— نہ جانے کس کا مکان رہا ہوگا —— کمال نے سوچا۔"

ایک دیہاتی نے بتایا "ای تو ہمار برسن پرانی حویلی ہے۔ پرکھوں سے سنتے ہیں کی ای ماڈ برہمن

پروہت رہتے رہے۔ ان کالوکا بڑا ودوان رہا ہے۔" (۱۹۶)
یہ آدمی نہ تو کمال رضا ہے نہ گوتم نیلمبر، یہ تو بغداد کا ابوالمنصور کمال الدین ہے جو پچاس سال ادھر عراق سے ہند آیا تھا (۱۹۷) لیکن یہاں آکر وہ گوتم نیلمبر بن گیا۔ اس نے تلوار کھول دی اور :—

"اس نے انگڑائی لی اور اٹھ کھڑا ہوا۔ کمال الدین —— اس نے اپنے آپ سے کہا۔ معلوم ایسا ہوتا ہے جیسے کبیر کا صاحب تمہیں واپس بلا رہا ہے ——
اس نے دوبارہ گھاٹ کا رخ کیا اور گنگا عبور کر کے کبیر کے کنج میں واپس جا پہنچا۔" (۱۹۸)
کمال الدین وہیں لیٹے ہوئے فرش پر بیٹھ گیا اور کورگھوں کی آواز سننے لگا۔ ہنس کہیں نہ جائے ہنس کہیں نہ جائے۔ وہ یہاں سے کہاں جا سکتا تھا۔ پچھلی پریت کا ناطہ تو بہت گہرا ہوتا ہے وفا کا مطلب اس کی سمجھ میں اب آیا۔ وفا کا راستہ تو اسے جمنا ہی نے سمجھایا تھا۔ وہ کبیر کے ساتھ ایسے تھا جیسے گنگا کے جلو میں جمنا جی بہتی ہیں اور جمنا اس کے ساتھ ساتھ اس طرح تھی جیسے سنگم کے ساتھ سرسوتی جو ما دی آنکھوں کو نظر نہیں آتی۔" (۱۹۹)
اور جب عراق کے اس ابوالمنصور کمال الدین نے بنگال کے لوگوں سے نظام ڈاکو کی ایک عجیب و غریب نعت سنی تو وہ خود بھی بھجن گانے لگا :

اگر محمد اوتار جنم نہ لیتے
تو اللہ کی حکومت ترلوک میں قائم نہ ہوتی
جے ہو مکہ نگری اور سارے اولیاء اور بی بی فاطمہ
کی جو سارے جگت کی ماتا ہیں
جے ہو اتر میں ہمالہ کی جس کے قدموں میں ساری

کائنات پھیلی ہے
جے ہو لورب سے نکلتے ہوئے سوریہ کی
اب میں دِندرا بن کی طرف جھکتا ہوں
بھگوان کرشن اور شری رادھے کو اور جا دوں
کھونٹ ندیوں اور سا گروں کو میرا پیرنام
جے ہو مسلمانوں کے فرقوں کی
جے ہو دھرتی ماتا اور پوتر سکھ ندی کی ——
آدرش استری سیتا دیوی اور ان کے دکھوں ناٹک کو
میرا پیرنام (۱۹۴-۱۹۵)

اس گیت کو سُن کر بغداد کا ابوالمنصور حیران رہ جاتا ہے کہ:
"مذہب اپنے گردو پیش، اپنے ماحول اور پس منظر سے کس طرح متاثر ہوتا ہے۔ کس طرح اس کی جڑیں ایک اجنبی سرزمین میں پھیلتی ہیں۔" (۱۹۵)

اور یہ خیال آتے ہی وہ خود گانے لگتا ہے۔ جے ہو جے ہو . . . اور سوچتا ہے کہ: ——

"میں جب تک اس چکر میں رہوں گا مجھے دوسروں کو مارنا پڑے گا۔ دوسرے مجھے مارنے کے در پے رہیں گے —— میں تیسرے فالے انسان کو مار ڈالوں گا کیونکہ اس نے سر پر چوٹی رکھی ہے اور گلے کو ڈھکا ہوا ہے۔ اور اگر میں نے اس کو قتل کرنے میں سبقت نہیں کی تو وہ میرا کام تمام کر دے گا کیونکہ میرے سر پر چوٹی نہیں ہے۔" (۱۹۵)

چناں چہ بغداد کا ابوالمنصور کمال الدین رفتہ رفتہ بدلا اور اتنا بدل گیا، اسے پہچاننا مشکل ہو گیا: ——

"بغداد کا ابوالمنصور کمال الدین جو پچاس سال

ادھر عراق سے ہند آیا تھا، کوئی دوسرا انسان تھا۔ یہ
کوئی مختلف انسان تھا جو بالوں کی لٹیں اور ڈاڑھی بڑھائے
چادر خانے کا تہمد باندھے ہاتھ میں اکتارہ لیے
ولیشفو نغمہ الاپ رہا تھا ــــ ابوالمنصور کمال الدین
بنگالے کا باشندہ تھا۔ بنگالی تھا۔"
(۱۹۹)

یہ ابوالمنصور کمال الدین جب شیر شاہ کے سپاہیوں کے ہاتھوں مارا گیا تو ابوالمونشور بن کر پیدا ہوا جسے ہم نے کمپنی کے زمانے شرل ایشلے کی ناؤ کھیتے دیکھا اور پھر یہ وہ ابوالمونشور بن کر پیدا ہوا جو ایک بنگالی کسان تھا۔ اور جو رزق کی تلاش میں کلکتہ جا رہا تھا اور جو ایک چھوٹے سے اسٹیشن پر مرگیا۔ یہ ۱۹۴۴ء کی بات ہے اس کی بیوی رو رہی تھی اور : ــــ

"سسکیوں کے درمیان اس نے بنگالی میں بتایا کہ
وہ اور اس کے میاں ابوالمونشور رزق ڈھونڈھنے کلکتے
جا رہے تھے۔"
(۲۷۰)

اس بات کو دھیان میں رکھیے کہ ابوالمونشور کی بیوی نے بنگالی میں بتایا کہ وہ کلکتہ جا رہے تھے۔ یہ بات اہم اس لیے ہے کہ ابھی کوئی چھ سات سو برس پہلے بغداد کا ابوالمنصور کمال الدین اپنی چمپاوتی کو عربی فارسی پڑھانے کے بارے میں سوچا کرتا تھا : ــــ

"میں تم کو عربی فارسی پڑھاؤں گا۔ وہ دفعتاً جھینپ
کر سرخ ہو گئی۔ کمال نے اسے تبسم کے ساتھ غور سے
دیکھا۔ "مگر تم عربی بولتی عجیب مسخری لگو گی۔ نہیں
بھائی تم چمپاوتی ہی رہو۔"
(۱۴۲)

چناں چہ چمپاوتی تو چمپاوتی ہی رہی۔ ابوالمنصور کمال الدین البتہ بدلا۔ اتنا بدلا کہ ابوالمونشور بن گیا اور عربی فارسی زبانوں کو بالکل ہی بھول گیا۔ یہ دونوں زبانیں اس کے لیے اجنبی بن گئیں کیوں کہ اب وہ بغداد کا نہیں تھا، بنگال کا تھا۔ لیکن یہ چمپاوتی بہت عجیب و غریب کردار ہے۔ یہ ٹس سے مس

نہیں ہوتی۔ یہی گوتم نیلمبر کی چمپک ہے، یہی ابوالمنصور کی چمپاوتی ہے، یہی نیلمبر دت اور نواب کمال رضا عرف نواب کمن کی چمپا بائی ہے اور پھر یہی گلفشاں اور لندن کے شراب خانوں، اور بنارس کے بسنیٹ کالج اور مراد آباد کے کٹ گھر کی چمپا یا چمپا احمد یا چمپا باجی ہے۔ اس سے ہماری ملاقات جگہ جگہ ہوتی ہے۔ گوتم اور کمال کی طرح چمپا بھی ایک مسلسل کردار ہے، اسی لیے کبھی کبھی یہ طے کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ ہندو ہے یا مسلمان۔ چمپک اور چمپاوتی تو یقیناً ہندو ہیں۔ چمپا احمد مسلمان ہے۔ لیکن چمپا بائی؟ چمپا بائی تو لکھنؤ ہے نہ ہندو ہے نہ مسلمان۔ جب وہ گوتم نیلمبر دت سے رخصت ہوتے وقت کہتی ہے:

"ہمارے شہر کا دستور ہے۔ دعا دیتے وقت کہا کرتے ہیں۔ سوائے غمِ حسینؑ کے خدا کوئی اور غم نہ دے۔"
(۲۵۸)

تو یہ شیعہ معلوم ہوتی ہے۔ پھر اسی جملہ کو جب ہم ایک فقیرنی کی زبان سے سنتے ہیں تو ہمارے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں:

"دفعتاً کوچوان نے پکارا۔ ارے سامنے سے ہٹتی نہیں بوڑھیا کا ہے اپنی جان کی لاگو ہوت ہو۔ اس نے باگیں کھینچ کر فٹن روک لی۔ ایک بڑھیا دلائی میں لپٹی ہوئی سامنے آ گئی اور اس نے ہاتھ پھیلا کر میکانکی انداز میں اپنے فقرے دہرانے شروع کر دیے —— جناب امیر کا صدقہ۔ خدا تمھیں سوائے غمِ حسینؑ کے کوئی اور غم نہ دے ——"
(۲۷۸)

اس بوڑھی فقیرنی کو دیکھ کر یہ کون سوچ سکتا تھا کہ یہ وہی چمپا ہے جس کی سواری ابھی کچھ سال پہلے لکھنؤ میں اس شان سے نظر آئی تھی: ——

"سکھپال کے گنبد پر سنہری کلس سجا ہے اور شوخ و شنگ مہری جس کا جھٹکا پکڑے ساتھ ساتھ بھاگ رہی ہے۔ کہاروں کی وردیاں سرخ رنگ کی ہیں

اور ان کی سُرخ پگڑیوں پر مخملی کے طلائی نشان بنے ہیں
ان کے ہاتھوں میں چاندی کی موٹھ والی لاٹھیاں ہیں۔
یہ اپنے وقت کی حسین ترین لڑکی چمپا کی سکھیاں ہیں۔

(۲۴۵)

ظاہر ہے کہ کوئی اس چمپا کو اس بوڑھی فقیرنی کے روپ میں نہیں پہچان سکتا۔ گوتم نے بھی نہیں پہچانا۔ وہ تو صرف اتنا سوچ سکا کہ :

"لکھنؤ کیا بوڑھوں کا شہر ہے۔ یہاں کے جوان کہاں چلے گئے"

(۲۷۸)

ارے بھئی گوتم نیلمبر دت صاحب یہاں کے جوان تو آزادی کی لڑائی میں لڑتے ہوئے مارے گئے اور اب جو ہم چونک کر اس بوڑھی فقیرنی کو دیکھتے ہیں تو ہم اسے پہچان لیتے ہیں۔ یہ تو امبا پالی، چمپک اور چمپاوتی کی کہانی کی ایک کڑی ہے۔ ہمارے ساتھ ہی ساتھ گوتم نیلمبر دت میں بھی صدیوں کی آنکھ کھل جاتی ہے۔ وہ گوتم نیلمبر بن جاتا ہے اور اس فقیرنی کو پہچان لیتا ہے :

"فقیرنی اسی طرح آنکھیں بند کیے کھڑی دہراتی رہی۔ خدا سوائے غم حسین کے اور کوئی غم نہ دے ایک ٹکا۔ ایک ٹکا —— نیلمبر دت چونک پڑے۔ یہ آواز جانی پہچانی تھی۔ یہ آواز سینکڑوں ہزاروں برس کا سفر طے کرتی ان کے کانوں تک پہنچ رہی تھی۔ اس آواز نے بڑی خوبصورت باتیں کی تھیں۔ راگ سنائے تھے۔ قہقہے لگائے تھے —— بڑھیا کو نیلمبر دت نے پہچانا۔ بڑھیا چمپا تھی۔ نیلمبر دت نے ایک بار پیچھے مڑ کر نظر ڈالی۔ چمپا سڑک کے کنارے دلائی میں لپٹی کھڑی ان کا دیا ہوا روپیہ لیمپ کی روشنی میں الٹ پلٹ کر دیکھ رہی تھی جیسے اس کو اپنی آنکھوں پر یقین نہ آتا ہو۔ اس کے بال چاندی کی طرح چمک رہے تھے اور اس

کے چہرے پر ان گنت جھرّیاں تھیں۔ اس کی دلائی میں جا بجا پیوند لگے تھے کہیں کہیں پر گوکھرو اور دھنت لگی رہ گئی تھی جس کے تار نکلے ہوئے تھے۔ انھوں نے فِٹن کے کشنوں سے پیٹھ لگا کر آنکھیں بند کر لیں۔ کیوں کہ گوتم نیلمبر نے ویشالی کی امبا پالی کو پا لیا تھا۔" (۲۸۰-۲۷۹)

ویشالی کی امبا پالی کے بارے میں صدیوں پہلے برہمن طالب علم گوتم نیلمبر نے اپنے ایک دوست ہری شنکر سے سوال کیا تھا۔ یہ ایک کبھیانک رات کی صبح کی بات ہے:

"اس رات کو گوتم کو عجیب عجیب خواب نظر آئے۔ مندر کی کوٹھری میں سے نکل کر چنڈی دیوی اپنی گودی کے روپ میں چھن چھن کرتی باہر آئیں۔ پھر وہ کیسری ساڑی والی لڑکی میں تبدیل ہوئیں۔ اس کے بعد ان کی شکل پھر مختلف نظر آئی۔ پہلے وہ دلہن بنیں۔ ستی کے روپ میں مہا دیو سے ان کا بیاہ ہوا۔ پھر پل کی پل میں ایک بوڑھی عورت درگا سے بھی زیادہ خوفناک آلتی پالتی مارے اس کے سرھانے آن کر بیٹھی اور زور زور سے رونے لگی۔ میری ماں میری ماں۔ گوتم نے لرز کر کہا۔ لیکن بوڑھی عورت نے دانت نکوس کر جواب دیا۔ میں تمھاری ماں نہیں۔ ارے میں ویشالی کی:" (۲۶)

جملہ پورا نہیں ہوا۔ گوتم کی آنکھ کھل گئی۔ یہ جملہ ادھورا ڈولتا رہا:

"منہ اندھیرے جب شنکر کی آنکھ کھلی اس وقت گوتم چنڈی پاٹھ میں مصروف تھا ——— دفعتاً گوتم نے اس سے پوچھا۔ " ویشالی میں کون رہتا تھا ——— ؟"

" میں ویشالی کی کسی مہیلا سے واقف نہیں۔" شنکر نے برتن سنجیدگی سے سرھلا کر جواب دیا۔" (۲۶)

بات پھر ادھوری رہ گئی — مگر :

"چلتے چلتے دفعتاً رُک کر شنکر دت نے گوتم کو مخاطب کیا — "بھائی گوتم۔ ویشالی کی امبا پالی تھی۔ گو چمپک اور سجاتا اور نند بالا سب ایک ہیں۔ اپنے ذہن کو انتشار سے محفوظ رکھو۔" (۲۹)

چنانچہ جب بہت آگے جا کر قرۃ العین ایک معصوم سا جملہ کہتی ہیں کہ "گوتم نیلمبر نے ویشالی کی امبا پالی کو پا لیا تھا۔" تو یہ جملہ اس ایک لمحہ کو ہندستان کی تاریخ کی ہزار صدیوں سے جوڑ دیتا ہے اور "آگ کا دریا" خود اپنے آغاز کی دیوار گرا کر ماضی میں دور تک رینگ جاتا ہے۔ یہی اس کتاب کی جادوگری ہے اور شاید قرۃ العین یہی کمیونکیٹ بھی کرنا چاہتی ہیں کہ ناموں سے کچھ نہیں ہوتا۔ "چمپک اور سجاتا اور نند بالا سب ایک ہیں۔" گوتم نیلمبر، ابوالمنصور کمال الدین، ابوالمونشور، نواب کمن، گوتم نیلمبر دت، کمال رضا اور گوتم — یہ سب ایک ہیں اور اسی لیے ہزاروں برس کی یہ کہانی دراصل اسی گوتم نیلمبر دت کی کہانی ہے جو سرجو پار کر کے شراوستی جا رہا تھا — اس لیے کمال رضا کی کہانی کو گوتم نیلمبر کی کہانی سے الگ کر کے دیکھنا صحیح نہیں ہے کیوں کہ یوں گوتم نیلمبر ہی گم ہو جائے گا اور اسی لیے یہ بات اہم نہیں رہ جاتی کہ چمپا بائی ہندو ہے یا مسلمان۔ چمپا بائی تو ویشالی کی امبا پالی ہے۔ چمپا بائی تو ایودھیا کی چمپک ہے۔ اور چمپا بائی تو ہمارا اور آپ کا اور ہمارے اور آپ کے بزرگوں اور ان کے بزرگوں کا لکھنؤ ہے اور بستیاں ہندو یا مسلمان نہیں ہوتیں۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ غمِ حسین کا ذکر کرنے والی چمپا ہندو کیسے ہو سکتی ہے۔ لیکن آپ کا یہ خیال صحیح نہیں ہے :—

"سبطین آباد کے امام باڑے میں آٹھویں کی مجلس کے بعد ایک عیسائی فقیرنی نے چمپا کا دامن پکڑ کر کہا۔ "بٹیا۔ مولا کے نام پر ایک ڈبل دیتی جا ریے۔" (۴۵۲)

آپ کا خیال صحیح نہیں ہے کیوں کہ :

"رادھا چرن نے بڑی کوفت کے ساتھ ان کو
دیکھا۔ ستیہ نرائن کے فقیر ان کے دوار پر کھڑے
تھے اور ان کے پاس انھیں دینے کے لیے کچھ نہ تھا۔
اچھی فصل کی دیوی لکشمی کے بھجن گانے والے یہ
مسلمان فقیر گاؤں گاؤں گھوما کرتے تھے۔ صدیوں
سے یہ فقیر اسی طرح گاتے بجاتے آئے تھے ——
گاؤں کی ہندو عورتیں ان کی جھولی میں آٹا اور چاول
ڈالتی تھیں اور ان سے دعائیں لیتی تھیں —— یہ ان
کو اچھے شگون کی باتیں بتاتے۔ سانپ کے کاٹے کا آنچ
منتروں سے علاج کرتے۔ ان کے بغیر زندگی مکمل
نہیں تھی۔" (۲۲۲)

اس لیے تہذیبوں کی کہانی میں مذہب کی کوئی حیثیت نہیں رہ جاتی چمپا کی چمپک بھی ہے اور چمپا باجی بھی، وہ ہندو بھی ہے اور مسلمان بھی: ——

"برج کے رہس دھاریوں نے کرشن لیلا کے
سوانگ تیار کیے۔ چمپا رادھا بنی۔ کبھی چمپا کو گوتم
نے ہز مجسٹی شاہِ زمن غازی الدین حیدر کے دربار
میں دیکھا جہاں وہ آواز کے شعبدے دکھاتی تھی اس
نے چمپا کو جمعرات کے روز درگاہِ حضرت عباس
جاتے دیکھا۔ میلوں اور باغوں میں دیکھا۔ گومتی میں تیر
تیرتے دیکھا۔ ہر طرف چمپا تھی۔" (۲۵۱)

اور چوں کہ وہ ہر طرف اور ہر روپ میں تھی اسی لیے وہ پریشان تھی۔ اور اسی لیے ایک روز اس نے پروفیسر بنرجی سے کہا: ——

"جب میں بنارس میں پڑھتی تھی میں نے دو
قوموں کے نظریہ پر کبھی غور نہیں کیا۔ کاشی کی گلیاں
اور شوالے اور گھاٹ میرے بھی اتنے ہی تھے جتنے

میری دوست لیلیٰ تھا رگوا رکے ۔ پھر یہ کیا ہوا کہ جب
میں بڑھی تو مجھے یہ پتہ چلا کہ ان سوالوں پر میرا کوئی
حق نہیں کیوں کہ میں ماتھے پر بندی نہیں لگاتی اور
تیلیشور کی آرتی اُتارنے کے بجائے میری ماں نماز
پڑھتی ہیں ۔ لہٰذا میری تہذیب دوسری ہے میری
وفاداریاں دوسری ہیں ۔ میں نے بسینٹ کالج میں ترنگے
کے نیچے کھڑے ہو کر جن من گایا ہے لیکن مجھے وہاں
اکثر محسوس ہوا ہے کہ مجھے اس ترنگے کے سائے میں
اجنبی سمجھا جاتا ہے ۔ میں تو اسی ملک کی باسی ہوں ۔
اپنے لیے دوسرا ملک کہاں سے لاؤں ۔" (۲/۱۶)

چمپا اتنا ہی کہہ کر چپ نہیں ہو گئی —— اسے اور کئی سوال بھی پریشان کر رہے ہیں :—

"ایک پرانی کتاب میرے ہاتھ آگئی جس میں انیسویں
صدی کے مولویوں کے جہاد کا تذکرہ تھا ——
لکھا ہے، مغل بادشاہوں اور صوبیداروں نے رام
گھاٹ اور دوسری جگہوں پر مسجدیں بنائیں ۔ جب
مندر گرے تب بھی ایک ہندو جوگی املی کے درخت
کے نیچے چمٹا گاڑے بیٹھا رہا ۔ واجد علی شاہ
کے عہد میں ہندوؤں نے پھر اس جگہ پر ٹھاکر
دوارے بنانے کی کوشش کی ۔ بڑا فساد ہوا ۔ فوج کشی
ہوئی ۔ فرنگی محل کے علماء نے جہاد کا فتویٰ دیا ۔
مجاہدوں کے لشکر پہنچے ۔ بڑا خون خرابہ ہوا ۔
مولویوں نے لشکر کشی سے پہلے سلطان عالم کو عرضی
بھیجی ۔ جو نظم کی صورت میں تھی (یہاں فارسی کی
وہ نظم نقل کی گئی ہے جس میں مولویوں نے لکھا تھا

کہ اگر مندر کی تعمیر نہ رکی تو سنیچر کو لشکر اسلام برائے عبادت وتاراج شہر لچھمن ورام روانہ ہو گا۔ یہ ایک علحدہ بات ہے کہ سلطان عالم واجد علی شاہ نے بجائے اس کے کہ وہ عرض داشت پر کان دھرتے انھوں نے الٹے مجاہدین کی سرکوبی کے لیے شاہی فوج فیض آباد بھیجی اور مجاہدین لڑتے ہوئے سرکاری سپاہیوں کے ہاتھوں مارے گئے یا شہید ہوئے اور ایودھیا میں امن قائم ہوا۔ یہ واقعہ ۱۸۵۵ء کا ہے ـــــ یہ بھی ایک علحدہ بات ہے کہ سلطان عالم کو انگریزوں نے تخت سے اس لیے اتارا کہ وہ سلطنت کا انتظام اچھی طرح نہیں کر رہے تھے۔ پروفیسر میں کس سے نفرت کروں۔ انگریزوں سے جنھوں نے میرے لیے بے قصور بادشاہ کو معزول کیا یا اس کلمہ گو بادشاہ سے نفرت کروں جو ہندو دیومالا کا عاشق تھا۔ کرشن اور رادھا کا سوانگ بھرتا تھا اور مسلمان مجاہدین کو قتل کرواتا تھا۔ ان مجاہدین سے متنفر ہوں جو لچھمن اور رام کے پُر امن خوبصورت شہر کو تاراج کرنے جارہے تھے یا ان ہندو جوگیوں کو مورد الزام ٹھہراؤں، جو گھاٹ پر دوبارہ ہنومان کا مندر بنا رہے تھے اور میں کس کو حق بہ جانب ٹھہراؤں؟" (۱۹۸-۲۰۰)

گوتم نیلمبر کو تو اس سوال کا جواب مل گیا جو اس نے ویشالی کی امبا پالی کے بارے میں ہری شنکر سے کیا تھا۔ لیکن ویشالی کی امبا پالی نے جو سوال پروفیسر بنرجی سے کیا اس کا جواب اب تک نہیں دیا گیا ہے کیونکہ ہم سب کی گردنیں خود اپنے ضمیر کے بوجھ سے جھکی ہوئی ہیں اور ہم مرادآباد کے کٹ گھر محلہ میں پردہ میں بیٹھ جانے والی ویشالی کی امبا

پالی اور الیودھیا کی جمیک اور الوالمنصور کی جمپا دتی اور لکھنؤ کی جمپا باجی اور بنارس کی جمپا احمد اور گلفشاں کی جمپا باجی کی طرف دیکھنے کا حوصلہ نہیں کر سکتے کہ ہم نے ماضی کے اس پتھر کو چھوڑ دیا ہے جس نے گوتم نیلمبر کو سہارا دیا تھا:

"وقت کا ریلا پانی کو بہائے لیے جاتا تھا جا دوں اور وسعت تھی، لیکن پتھر کو اپنی گرفت میں رکھ کر اسے ایک لحظہ کے لیے اپنی حفاظت کا احساس ہوا۔ کیونکہ پتھر جس کا ماضی سے تعلق رہے آنے والے زمانوں میں بھی ایسا ہی رہے گا۔" (۱۳۷)

اور چونکہ ہم نے اس پتھر کو چھوڑ دیا ہے جس سے ماضی کا تعلق ہے اس لیے ہم ہوا میں ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں اور ایک دوسرے کو گالیاں دے رہے ہیں اور ایک دوسرے کا گلا کاٹ رہے ہیں اور جمپا کو ہندو مسلمان مان کر اس کے ساتھ زنا کر رہے ہیں۔ گوتم کمال کو مار رہا ہے اور کمال گوتم کے خون کا پیاسا ہے اور دونوں یہ بھول گئے ہیں کہ وہ دراصل دو نہیں ہیں ایک ہی ہیں۔ اخبار والے اس اجتماعی خودکشی کو بلوہ کہتے ہیں۔ لیکن ماضی سے دراصل نجات نہیں مل سکتی کیوں کہ ماضی سایے کی طرح ساتھ لگا ہوا ہے اور اسی کے سایے میں ہم زندہ رہتے ہیں اور اپنی تنہائی سے لڑتے ہیں۔ "رگ وید" اور "آگ کا دریا" کے درمیاں صدیاں حائل ہیں۔ اور ہم ہی ان صدیوں میں پھیلے ہوئے ہیں۔ ہم سر محراب اور گنبد اور دروازے میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ ہم باغوں میں ہوا کے لمس سے جھوم جانے والے پھلوں میں موجود ہیں ہمیں پھولوں میں دیکھا جا سکتا ہے ہم رنگ ہیں جن سے مختلف عہدوں میں خود ہم نے تصویریں بنائی ہیں۔ اجنتا ہم ہیں اور تاج محل بھی ہم ہی ہیں —— چناں چہ جب ہم تیار کبھی نہیں ہوتے۔ یہ ماضی ہمارے کندھے تھپتھپا کر ہمیں اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے اور تنہائی کا احساس ختم ہو جاتا ہے: ——

"چلتے چلتے وہ ایک عورت کے مجسمے کے سامنے آئے۔ یہ ARCHAIC وضع کا تھا۔ یہ شراوستی کی کھدائی سے اسی سال نکلا ہے —— ایک لڑکی کدم کی ٹہنی جھکائے درخت کے تنے سے لگی کھڑی تھی۔ سرخ مٹی کی اس مورتی کا سن غالباً چوتھی صدی قبل مسیح ہے۔" ڈاکٹر ہینسن کریمز نے اپنے فرنچ ساتھی سے کہا۔"
(۲۷۰)

راشٹرپتی بھون میں گھومنے والے سیاحوں اور کمال رضا اور انفارمیشن آفیسر کماری ارونا کو نہیں معلوم کہ اس مورتی کے کیا معنی ہیں۔ لیکن ہم لوگوں کو یعنی مجھے اور آپ کو جو ہم بھی ہیں اور گوتم نیلمبر بھی، جو چوتھی صدی قبل مسیح کی اس مورتی میں بڑی دلچسپی ہے کیونکہ یہ مورتی خود ہماری بنائی ہوئی ہے۔ یہ ان دنوں کی بات ہے جب ہم گوتم نیلمبر ہوا کرتے تھے۔ اور الیودھیا کے پروہت کی اس خوبصورت لڑکی سے محبت کیا کرتے تھے۔ جس کا نام چمپک تھا:——

"یہ کون جگہ ہے؟" چمپک نے کدم کی ایک شاخ پر ہاتھ رکھ کر جھکتے ہوئے کہا۔"
(۷۹)

"ارے یہ سامنے کون کھڑا ہے؟" گوتم نے یک لخت ہڑبڑا کر پلکیں جھپکاتے ہوئے کہا۔
"کون؟" اکلیش نے کہا۔ سنا تھا تٹ کے کوی نے پوچھا —— تو کون ہے جو کدم کے درخت کی ٹہنی جھکائے ہے۔ دیوتا ہے یا یکشنی یا اپسرا۔ درختوں کے اسرار بہت گمبھیر ہیں بھائی گوتم" —— گوتم نے چونک کر دوبارہ سامنے دیکھا۔
کدم کے نیچے الیودھیا کے گھاٹ والی لڑکی کھڑی تھی۔"
(۸۲ - ۸۳)

"دوسرے دن صبح سویرے وہ تصویر کشی اور مجسمہ سازی کا سامان لے کر مہوے کے باغ کی سمت روانہ ہو گیا۔ تالاب کے کنارے بیٹھ کر اس نے بہت سی خوبصورت تصویریں بنائیں اور پگاڈیں سرخ مٹی سے بہت سی مورتیاں گڑھیں اور توڑ ڈالیں۔"

(۱۰۷-۱۰۸)

"آشرم کے لوگوں میں کانا پھوسی شروع ہوئی — شہر کی چترشالاؤں میں چہ میگوئیاں ہو رہی تھیں۔ گوتم نیلمبر کیا اب ناگرک مصوری کرے گا۔ سنا ہے کہ اس نے ایودھیا کی کماری جھنک کی تصویر بنائی ہے۔"

(۱۰۸)

"پھر ایک دن اس نے سدرشن یکشنی کا مجسمہ مکمل کر لیا۔ سدرشن یکشنی جو کدم کی ڈالی جھکائے درخت کے نیچے سے لگی کھڑی تھی۔"

(۱۰۸)

یہ ہے سدرشن یکشنی کا وہ مجسمہ جس کے بارے میں ہندوستان سرکار کی انفارمیشن آفیسر کماری ارونا اور ماہرینِ آثارِ قدیمہ کچھ نہیں جانتے وہ اسے صرف ایک ARCHAIC وضع کا مجسمہ کہہ کر اس پر بحث کرنے لگتے ہیں اور اس بحث میں کمال کی محرومی کا ہمیں پوری طرح احساس کبھی نہیں ہونے پاتا: —

"دوب اور اردوب، اور بھاؤ اور ابھاؤ کے متعلق وہ جو کچھ جانتا تھا اب وہ کس سے کہہ سکے گا۔ اس سارے علم کا اب اسے کوئی فائدہ نہیں۔ کمال نے سوچا اس حیرت انگیز مورتی کے پاس اس کے لیے کوئی پیغام نہیں رہا۔

" — تمہیں یہ مجسمہ اچھا لگا یا تم متھرا کے

اسٹائل کو ترجیح دو گے؟" ڈاکٹر موصوف نے مڑ کر کمال سے پوچھا۔

"بھوکشم نا پرتی بھاتی کم چیت (بھوکے کو کوئی شے اچھی نہیں لگتی) میں جمالیات اور مابعد الطبعیات کی موشگافیاں کرنے سے قاصر ہوں۔" اس کی آواز کی لے نپا تلا تلخی اور اداسی نے سب کو چونکا دیا۔

"یہ کمیونسٹ ہے۔" ڈاکٹر اسٹیوارٹ نے طے کیا۔

اس کے فرسٹریشن کی وجہ کیا ہو سکتی ہے۔ کماری اروِنا نے سوچا جو امریکہ سے نفسیات میں ڈاکٹریٹ کر کے آئی تھیں۔"

(۲۲۲-۲۲۱)

المیہ یہ ہے کہ خود اسی کی بنائی ہوئی ایک مورتی اب کچھ کمیونیکیٹ نہیں کر رہی ہے ڈاکٹر اسٹیوارٹ اسے کمیونسٹ سمجھ لیتے ہیں اور انفارمیشن آفیسر کماری اروِنا اس کا نفسیاتی تجزیہ کرنا چاہتی ہیں کیوں کہ وہ امریکہ سے نفسیات میں ڈاکٹریٹ کر کے آئی ہیں۔ جی ہاں، کیوں کہ وہ ڈاکٹریٹ کر کے آئی ہیں۔ یہ کیوں کہ کس قدر بیہودہ لفظ ہے اور سامنے ایک چبوترے پر رکھی ہوئی سدرشن یکشی کی مورتی کماری اروِنا کو کھٹک بھی نہیں سکتی کیوں کہ اب وہ صرف ARCHAIC وضع کی ایک مورتی ہے۔ کیوں کہ اب وہ چمپک نہیں ہے جسے دیکھ کر گوتم چونک پڑا تھا۔ یہ سب آخر ہو کیسے گیا۔ ہمیں تو اپنی تہذیب کے تسلسل پر بڑا ناز ہے۔ ہمیں اگر یہ یاد رہے کہ اب سے کوئی دو سو اور سو ہزار برس پہلے ایودھیا کی چمپک نے کیسری ساری پہن رکھی تھی اور کدم کی ایک ٹہنی جھکائے درخت کے تنے سے لگی کھڑی تھی اور گوتم نے اس کی مورتی بنائی تھی۔ اور اس نے جاتے سمے گوتم کو جگا کر پرنام نہیں کیا تھا۔ تو ہم یہ کیسے بھول جاتے ہیں کہ وہ چمپک مراد آباد کے ایک محلے کٹ گھر میں رہ رہی ہے اور بنارس جانے کا ارادہ کر رہی ہے۔ کیا آج کوئی گوتم نیلمبر نہیں جو ایک ویران

حویلی کی چوکھٹ سے ٹک کر کھڑی ہونے والی اس چمپک کی مورتی بنائے؟
کیا آج کوئی نیلمبر نہیں جو دُلائی اوڑھ کر گھر سے نکلنے والی اس چمپا کو پہچان
لے؟ کیا کمال رضا کے ساتھ وہ مورتی کار گوتم نیلمبر اور وہ اہل کار نیلمبر دت
بھی پاکستان چلے گئے؟ اور کیا وہ بغداد کا ابوالمنصور کمال الدین مر گیا جس
نے ایک شودر عورت سے شادی کر لی تھی اور جو تلوار اتار کر کسان بن گیا
تھا؟ جی نہیں۔ گوتم بھی زندہ ہے اور ابوالمنصور بھی۔ بغداد کا ابوالمنصور
تو یقیناً مر گیا لیکن:

"بنگال کا کسان ابوالمنصور کمال الدین زندہ ہے اور
زندہ رہے گا۔ وہ تو اپنی نوکے میں بیٹھا پدما کی تند رو
موجوں کا مقابلہ کر رہا ہے۔ نوکا پدما کی لہروں میں
ڈولتا جا رہا ہے۔ آگے جدھر گھپ اندھیرا ہے
اور فضاؤں میں طوفان لرز رہے ہیں اور تاریک دھاروں
میں مہیب ناگ کے منہ پھاڑے بیٹھے ہیں اور ہوائیں
بہت تیز ہیں۔ مگر پدما کے اس بوڑھے فاقہ زدہ
ملاح کی کشتی بڑے مزے سے عناصر کا مقابلہ کر
رہی ہے۔ کیونکہ عناصر کی بے رحمی اور موت اور
خطروں سے اس کی پرانی دوستی ہے۔
آخر جب ہوا کا زور بڑھا اور کشتی بار بار ڈولنے
لگی تو سیرل نے لالٹین اٹھا کر گھبراہٹ کے ساتھ
چاروں طرف نظر ڈالی — "پیٹر ہم طوفان میں تو نہیں
پھنس گئے؟" اس نے پریشانی سے سوال کیا۔
"نہیں بیبی تو معمولی سی ہوا ہے۔ پریشان
مت ہو۔" پیٹر نے جواب دیا۔ "مگر ذرا اس کالے
سور سے کہو اپنا بھٹیالی گانا الاپنے کے بجائے
پتوار کی طرف زیادہ توجہ کرے"—

"او آدمی ـــــ کیا نام ہے تمہارا!"

"ابوالمونشور ـــــ صاحب۔" (۲۰۲)

کوئی انقلاب اس بوڑھے فاقہ زدہ ملاح کو نہ مار سکا۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے اس ابوالمونشور نے سرل اول کی ناؤ پار لگائی تھی۔ ۱۹۴۷ء کے بعد یہی ابوالمونشور سرل آخر کی ناؤ کھے رہا ہے۔ نہ یہ مرا نہ اس کا نام بدلا ابوالمنصور کمال الدین بغداد کا نام تھا۔ گھِس پٹ کر ابوالمونشور ہو گیا یہ ابوالمونشور ایک خالص ہندوستانی نام ہے۔ یہ نام اس لیے چلا جا رہا ہے کہ وہ ملاح زندہ ہے جو بغداد سے نہیں آیا تھا بلکہ یہیں پدما کے کنارے پیدا ہوا تھا۔ اور یہ ملاح نہیں مرے گا کیوں کہ "عناصر کی بے رحمی اور موت اور خطروں سے اس کی پرانی دوستی ہے۔"

یہ سب تو ٹھیک لیکن کوئی یہ نہیں بتاتا کہ پھر آخر مراد آباد کے محلہ کٹ گھر کی ایک پرانی حویلی میں رہنے والی پردہ نشین چمپا باجی جو دراصل الودھیا کی کماری چمپک اور سدرشن ملکتینی کی مورتی کا ماڈل ہیں! ہم چاہے اسے پہچانیں یا نہ پہچانیں لیکن یہ چمپا احمد ہے وہی، کیونکہ زندگی اور ہماری تہذیب کا سلسلہ اٹوٹ ہے اور پھر ہمارے پہچاننے یا نہ پہچاننے سے حقیقتوں پر کیا اثر پڑتا ہے:

"چمپا! یا پتھر تیرا بسترا! ایسی ناچ رہی ہیں مرگھٹ پر کالی نرتقان رہے۔ دل کے شہر کے ایوانوں میں ستیو ناچتا رہے اور گوکل میں نٹور گردھاری۔ کیلاش پر اوما ناچتی رہے اور یہاں ندی کے کنارے مہوے کے جھرمٹ میں خزاں کے چاند تلے وہ ناچ رہی رہے جسے کوئی کماری چمپک کہتا رہے، کوئی چمپا رانی، کوئی چمپا وتی۔ اس کے ہزاروں نام ہو سکتے ہیں کیوں کہ اس کے ان گنت روپ ہیں۔" (۹۹)

اور اسی لیے اس کا ایک روپ جس کا نام قرۃ العین ہے پاکستان چلا جاتا

ہے تو یادوں کی آندھیاں چلنے لگتی ہیں:

"یہ نام یہ صورتیں بڑی اہم ہیں جب کوئی ان کا
نام لیتا ہے تو دل پہ چوٹ لگتی ہے۔ شجاع الدولہ، بہو
بیگم، بینی بہادر، ملکہ ٹرائے اور اودھ کے مرنجان
مرنج باشندے جو ہزاروں سال سے گھاگھرا، اور
گومتی کے کنارے رہتے آئے ہیں۔ رام چندر کے
زمانے میں بھی یہی لوگ تھے۔ شجاع الدولہ کے زمانے
میں بھی یہی لوگ زندہ تھے یہ کسان اور جوگی، دریا
کے کنارے وہ ناگا گوسائیں دھونی رمائے بیٹھا ہے۔
یہ اپنے ساتھیوں کے ساتھ شجاع الدولہ کی فوج میں
شامل ہوکر بکسر میں انگریزوں سے لڑا تھا۔ یہ پرامن
کسان اپنا ملک بچانے کے لیے نواب کے سپاہیوں
کی حیثیت سے مرہٹوں سے ٹکر لیتے تھے ——— یہ
مرنجان مرنج ہوا ہے اور گیارے عظیم آباد تک پہنچ
کر انگریزوں سے بھڑ گئے تھے۔
——— اور جب فیض آباد کا شجاع الدولہ مرا۔ اس کو
ضد تھی کہ انگریزوں کو ملک سے نکال دے سکا۔
شجاع الدولہ جو مہاجی سندھیا کا پگڑی بدل بھائی
بنا تھا۔ یہ نام اس داستان کے ہیں۔ داستان ختم ہوتے
ہوتے ختم ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان لوگوں
نے فن داستان گوئی کو اپنے عروج پر پہنچا دیا کہ
خود بھی قصہ سنا دیتے تھے یہ لوگ قصوں میں
تبدیل ہو جائیں گے۔
ان کا قصہ مضحکہ خیز رہے ——؟
لکھنؤ پریوں کے شہر کی طرح جگمگا رہا ہے۔ ———

یہ شہر ایودھیا اور بنارس کی ہزار سال قدیم موسیقی
کا محافظ ہے ——— یہاں محرم کے زمانے میں فضاؤں
میں بہاگ اور بیلاول اور سوہنی گھل جاتی ہے ان دادروں
کی اہمیت باہر والے نہیں سمجھ سکتے ان سب نے
مل کر اس دنیا کی تخلیق کی ہے جو اجودھیا کے باشندوں
ہندوؤں مسلمانوں کی اپنی دنیا ہے ——— ان جیسے
نام اور کہیں نہ ہوں گے ——— یہ لوگ غریب امیر
عورت مرد جو ٹھاکر امام بخش اور لالہ حسین بخش
مرزا مینڈھو اور نواب ٹھن کہلاتے ہیں اور اماں
صبہری اور مرزا جنگلی اور سکھ نجن لونڈی اور بسنتی بیگم
یہ سب روتے ہیں، ہنستے ہیں، گاتے بجاتے
ہیں ——— جاگیردارانہ سماج کی جتنی اچھائیاں اور
برائیاں ہو سکتی ہیں وہ سب ان میں موجود ہیں۔۔۔

لکھنؤ سے ستر میل کے فاصلے پر بنگلہ فیض آباد
ہے - نام کا شہر اجودھیا جیسے شجاع الدولہ نے
دلی کا ہم پلہ بنا دیا تھا، جہاں گلاب باڑی ہے اور
گھاگرا گھاٹ اور کے گھاٹ اور ٹوٹے ہوئے نوابوں کے زمانے
کی مسجد جو دلی میں اب بجائے چھوٹے چھوٹے مغل
بیٹھے ہیں - یہ مضحکہ خیز چھوٹے چھوٹے مغل
شہزادے کپڑے رنگ رہے ہیں - ان کو سر چھپانے کی
جگہ نہیں ملتی۔۔

——— اور ایرانی مہاجروں کی اولاد اس شہر کے ادھر ادھر
میں لگ رہے نام جنت کے سنگھاسن پر بیٹھی رہی ہے
اور اس نے اپنی زبردست روایت کا حق ادا کر دیا
ہے ——— یہاں ہندو اور مسلمان کا اختلاف کوئی

نہیں جاتا - کیونکہ گوبا ہی کا ٹھاکر اور محل کا نواب
دونوں جاگیردارانہ اقدار کے مضبوط رشتے میں
ایک دوسرے سے بندھے ہوئے ہیں اور ان کی پرجا
جس میں ہندو اور مسلمان کسان دونوں شامل ہیں
ان کے سیاہ ہیں کہ لاٹھیوں سے یکساں پٹتی ہیں - ان
کے دکھ سکھ ایک ہیں -

مذہبی تفریق کو پرجا کا خاص ذاتی معاملہ سمجھا
جاتا ہے - محرم میں بلوے نہیں ہوتے - نہ مسجدوں
کے سامنے باجا بجایا جاتا ہے - ہندو تعزیہ داری
کرتے ہیں اور مسلمان دیوالی مناتے ہیں - کیسا الٹا
زمانہ ہے - نواب بہو بیگم ہر سال ہولی منانے
فیض آباد سے اپنے بیٹے کے پاس لکھنؤ آتی ہیں ساری عظمت
میں انگنت ہندو راجاؤں نے مسجدیں اور امام باڑے
بنوا رکھے ہیں - لکھنؤ سے اسی میل کے فاصلے پر
بہرائچ ہے جیسے ہزاروں برس پہلے شراوستی کہتے
تھے - جہاں سالار مسعود غازی کی درگاہ ہے
جنہوں نے شراوستی کے سورج کے مندر کو مسمار
کیا تھا اور شراوستی کے ہندو راجہ سہیل دیو کے تیر
سے شہید ہوئے تھے - ان کی عمر اس سمے صرف
اٹھارہ سال کی تھی - تب سے اب تک ہندو مسلمان
مل کر ان کی بارات نکالتے ہیں - جیٹھ کے مہینے
میں ان کا میلہ لگتا ہے ——— بنگال کے مسلمان
صوفی ستیہ پیر کی مانند جو ستیہ نرائن بن چکے ہیں
بت شکن سالار مسعود غازی بالے میاں نے ———
اودھ کے ہندوؤں کے لیے بال ناتھ کا درجہ حاصل کر

لیا ہے۔ اُن کے مقبرہ کے قریب کا اگن کنڈ بالا رکھ کی
دھونی کہلاتا ہے۔ درگاہ کی نذر مجاوروں اور پوجا کے
حاصل بنڈے حاصل کرتے ہیں بنڈوں اور مجاوروں
میں آپس میں اس آمدنی کی تقسیم کے متعلق مقدمہ
رہے۔"—— (۲۳۹-۲۴۳)

یہ اقتباس اتنا طویل ہو گیا لیکن یہ اقتباس اہم ہے۔ اہم اس لیے ہے
کہ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ نفرت کا سبب بت شکنی نہیں ہے کیونکہ بت شکنی تو سالار
مسعود غازی نے بھی کی تھی تو سالار مسعود غازی اور اورنگ زیب میں کیا فرق
ہے۔ (میں اس بحث میں پڑنا نہیں چاہتا کہ اورنگ زیب ہندو دشمن تھا یا نہیں)
یعنی ابوالمنصور نے صحیح نتیجہ نکالا تھا کہ لڑائیاں مذہبوں کے درمیان نہیں ہوتیں
بلکہ سیاسی طاقتوں کے درمیان ہوتی ہیں۔ یہ بت شکن بالا ناتھ جس کی پوجا
کا محصول بنڈے وصول کرتے ہیں کوئی فرضی کردار نہیں ہے۔ اب بھی اس کی
برات نکلتی ہے اور اب بھی ہندو مسلمان ڈھولی بجاتے، تاڑی کے نشے میں دھت
گاتے ناچتے ہوئے اس کی برات لے کر نکلتے ہیں۔ اب بھی ہندو مسلمان عورتیں اس
کے مزار پر جا کر منتیں مانتی ہیں۔ یہ باتیں پاکستان بننے کے بعد زیادہ صاف نظر آنے
لگی ہیں۔ قربت کی وجہ سے یہ تصویریں فوکس میں نہیں آتی تھیں۔ اسی لیے جب
آگ کے دریا کے دوسرے کنارے قرۃ العین نے یہ منظر دیکھا تو ان کا جی چاہا
کہ اس لکھنؤ کا ایک مرثیہ یا قصیدہ لکھا جائے جو لکھنؤ ان سے چھوٹ چکا ہے
لیکن اس کا حاصل کیا:

"پھر تب سوچ کر گوتم کو بڑا عجیب سا لگا تھا کہ ایک
وقت تھا کہ تبدیلی اور تباہی کے درمیان ناچنے والے کی
حکمرانی تھی —— پل کی پل میں وہ سارا زمانہ داستان
میں تبدیل ہو گیا۔ اور یہ وقت جس میں وہ زندہ تھا وہ
خود گوتم نیلمبر برہمن، ہری شنکر —— اور ایودھیا کی
چمپک۔ اور باہر آرام کے کنج میں ٹہلتے ہوئے طالبعلم

یہ سب کے سب ایک آن میں ماضی کے دھندلے، ناقابلِ یقین، غیر حقیقی کردار کی حیثیت اختیار کر لیں گے جن کی کائنات کے وقت کے بہتے ہوئے سمندر میں کوئی حیثیت نہیں ہوگی۔ یہ بھیم، دریودھن، کرشن، ارجن۔" (۵۴-۵۳)

ماضی کتنی بڑی دھارس ہے۔

تو یہ یادیں اس لیے یلغار کر رہی ہیں کہ جس طرح پل کی پل میں وہ سارا زمانہ داستان میں تبدیل ہو گیا۔ یہ بھیم، دریودھن، کرشن اور ارجن جیسے عظیم لوگ بھی اس زمانے کو داستان ہونے سے نہ بچا سکے تو کسی مولانا مودودی یا گرو گوالکر سے گھبرانے کی کیا ضرورت ہے۔ یہ زمانہ بھی پل کی پل میں قصہ بن جائے گا اور یہ مولانا مودودی یا گرو گوالکر تو یاد بھی نہیں رکھے جائیں گے کیونکہ وقت کے سمندر میں ان کی کوئی حیثیت ہے ہی نہیں۔ امید کی اس منزل سے چمپک کا ایک روپ جس کا نام چمپا احمد ہے وہ مراد آباد کے محلہ کٹ گھر سے اس دوسرے روپ کو آواز دینے لگتا ہے جس کا نام قرۃ العین ہے:۔

"پھر اسے ایسا لگا جیسے اسے کوئی دور سے آواز دے رہا ہے۔ بارش کی وجہ سے دریا کا پاٹ بے حد وسیع ہو چکا تھا۔ اس نے غور سے سنا لیکن آواز اس کے کانوں تک صاف نہیں آرہی تھی۔ اس نے بہت غور سے ماتھے پر ہاتھ کا سایہ کر کے دیکھنے کی کوشش کی۔ اسے کچھ نظر نہ آیا۔ ندی کے دوسرے کنارے پر نارنجی پوشاک میں ملبوس ایک ہیولی سا ڈول رہا تھا۔" (۳۵۵-۳۵۶)

یہ ہے غالب کے اس شعر کی منزل جس سے اس داستان کو نام ملا۔

یہ عشق نہیں آساں بس اتنا سمجھ لیجے
اک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے

قرۃ العین نے آگ کے اس دریا کو دوبارہ عبور کرنے کا حوصلہ کیا لیکن

ایودھیا کے پہرہ داروں نے انھیں نہیں پہچانا :۔۔۔۔۔

"میں جب اترکوشل کی سرحد پر واپس پہنچا تو تو گلم استھان کے پہرہ دار نے انکار کر مجھ سے پوچھا۔ تم کہاں سے آرہے ہو۔ میں نے یہیں سے گیا تھا اور یہیں لوٹ کر آیا ہوں۔ میں نے جواب دیا"۔۔۔۔۔ (۲۴۳)

لیکن ظاہر ہے کہ اترکوشل ضرور بدلا بدلا سا نظر آئے گا۔ جن مکانوں میں لوگ رہا کرتے تھے ان میں شرنارتھی رہ رہے ہیں۔ شرنارتھی یہ لفظ کتنا بھیانک ہے۔ یہ اجنبی روحیں اپنے پرانے مکانوں سے اکھڑ کر ان پرانے مکانوں میں بھٹک رہی ہیں لیکن یہ پرانے مکان ان کے لیے نئے ہیں جو انھیں گزری ہوئی صدیوں کی کہانیاں نہیں سناتے اور جن مکانوں میں شرنارتھی کبھی نہیں ان میں پرچھائیاں آباد ہیں جو دیواروں سے چپکی رہتی ہیں یا ان لوگوں کے بھوت آباد ہیں جو کبھی ان مکانوں میں زندہ ہوا کرتے تھے :۔۔۔۔

"ایک لمبی سی کار آکر اس کے قریب رکی۔ وہ چونک پڑا۔ آنکھیں مل کر اس نے چاروں اور دیکھا۔ ہری شنکر غائب ہو چکا تھا۔ یہ ۴۳ء نہیں تھا۔ وہ ۵۶ء کے دھارے دور میں موجود تھا اس نے دوبارہ آنکھیں ملیں وہ تو اپنے ہی مکان کے سامنے پڑ بیٹھا تھا۔ کار میں سے ایک خوش پوش سردار جی اتر کر اس کی طرف بڑھے۔

"آپ کس سے ملنا چاہتے ہیں جی؟"

"میں ۔۔۔۔۔ میں ۔۔۔۔۔ وہ گڑبڑا گیا۔ اس کا دل دھڑکنے لگا ۔۔۔۔۔ اس نے دوبارہ پھاٹک میں لگی ہوئی سنگ مرمر کی تختی پڑھی۔

نواب تقی رضا نیہا دور آف سلیمان پور۔

یہ اس کا مکان تھا ۔۔۔۔۔ اس کا حلق سوکھ گیا۔ اس نے ثبوت کے طور پر قبا لے کے کاغذات نکال کر

سردار جی کو پیش دیکھے اور کھسیانی ہنسی ہنسا۔" (۵۷)

جی ہاں وہ کھسیانی ہنسی ہنسا کیوں کہ ایک اجنبی آدمی خود اس کے اپنے مکان کے دروازے پر اس سے یہ پوچھ رہا تھا کہ وہ کس سے ملنا چاہتا ہے۔ سردار جی راولپنڈی کے رہنے والے تھے ـــــــ دیر تک وہ اپنے وطن کی یاد میں روتا گایا کیے۔" (۶۰) کیوں کہ یہ سردار جی اگر لاہور جائیں تو ان کے مکان سے کوئی آدمی نکل کر پوچھ سکتا ہے "فرمایئے" چنانچہ کمال ایک پرانے گروپ فوٹو کے سامنے اپنی نگاہوں میں ذلیل ہو گیا:

"ہم نے کس طرح ان کی نسل سے خود کو بہتر ثابت کیا؟ بے چارے بوڑھو میں تمہارے آگے شرمندہ ہوں۔ میں تم کو اپنا منہ دکھانا نہیں چاہتا۔ میں اپنا منہ چھپا کر دور بھاگ رہا ہوں۔ خدا حافظ۔" (۶۰)

اس نے اس گروپ کو پھینک دیا جو کسی شہر کا الوداعی گروپ تھا۔ جس میں اس کے آبا مرحوم ہار پہنے سکسیناؤں، رضویوں، ٹھاکر رام نرائنوں اور مسعود الحسنوں میں گھرے بیٹھے تھے!

آدمی کا دل یقیناً دکھے گا کیوں کہ جس "گلفشاں" میں آدمی قہقہے لگایا کرتے تھے جس میں طلعت اور نرملا اور رانی اور چمپا اور جانے کون اور جانے کون کی آوازیں گونجا کرتی تھیں اور جس میں بی نمرن ور ریر کی بی بی رام دیا کو سوغاتیں کھلایا کرتی تھیں اور خالہ بی کے ساتھ کجری گایا کرتی تھیں اور جس میں ایک نئی دنیا کا خواب دیکھا جاتا تھا اور جس میں ایک لڑکا کمال رضا رہا کرتا تھا جس کے ہمزاد کا نام ہری شنکر تھا وہ "گلفشاں" ویران ہے: ـــــــ

"باغ کے درخت جل چکے تھے۔ پودے سوکھ گئے تھے۔ گھاس کی جگہ جھنکاڑ اگا ہوا تھا ـــــــ اس کی آنکھوں نے گنگا دین کو ڈھونڈا۔ ذلن بوا اور قمرن کی تلاش کی، حسینی کی بی بی اور رام ادتار اور جیدا کی آوازیں

دیں ـــــ آخر وہ اپنے کمرے میں جا کر پلنگ پر گر گیا
اور چپکے چپکے رونے لگا۔
(۶۷۹)

یہ لوگ آخر کہاں گئے؟ اتنا شدید سناٹا کیوں ہے؟ کیا ہندوستان کے قدیم اور اصلی باشندے قدیرا اور ان کی بیوی قمرن نے بھی ہندوستان چھوڑ دیا؟ جی نہیں، انھوں نے ہندوستان نہیں چھوڑا کیونکہ وہ مولانا مودودی اور محمد علی جناح اور گرو گوالکر سے پہلے ہندوستان آئے تھے انھوں نے ہندوستان نہیں چھوڑا کیونکہ گنگا دین اور رام اوتار اور قدیرا اور قمرن اور رم دیا اور چھٹکی ـــــ یہ لوگ تو ہندوستان ہیں۔ تو پھر یہ قدیر کہاں ہے؟ آیئے اسے تلاش کریں :

"لوک گیت کمیٹی نے سالانہ تلک پرتھو فیسٹیول کے لیے اپنی پریکٹس شروع کر دی تھی ـــــ دور گاؤں کے چوپال میں نوٹنکی ہو رہی تھی۔ آم کے جھنڈ کے باہر آلھا اودل گایا جا رہا تھا۔ کانگریس کمیٹی کے دفتر میں الکشن کی تیاریاں ہو رہی تھیں۔ اور محلوں کے چوکوں میں پنڈال لگے تھے اور گیس کے ہنڈے روشن تھے اور شاید میلاد شریف پڑھا جا رہا تھا۔ آگے ڈپٹی کمشنر کی کوٹھی میں یورپین مہمان ڈنر کھا رہے تھے۔"
(۲۸۴)

کمال رضا تو پاکستان چلا گیا لیکن میلاد ہو رہے ہیں۔ میلاد اس لیے ہو رہے ہیں کہ قدیر، دربیر اور ان کی بی بی قمرن یہیں ہیں۔ یہ لوگ کہاں جا سکتے ہیں بھلا۔ کیوں کہ وطن کا تعلق مذہب سے نہیں ہوتا قومیت سے ہوتا ہے۔ چناں چہ گوتم نے : ـــــ

". . . آنکھیں کھول کر دیکھا۔ دونوں ندی کے کنارے اکیلا کھڑا تھا ـــــ
اس نے اپنے تھکے ہوئے پاؤں کو دیکھا۔ بڑھو شروع

بادلوں پر نظر ڈالی۔ لیکن ڈرنے کی کیا بات تھی۔ وہ زمین کے ساتھ تھا۔ زمین اس کی ماں تھی۔ زمین اس کا ساتھ دے گی۔

اس نے آگے چلنا شروع کیا۔

گھاس کی بھینی خوشبو، پتھروں کی خنکی اور مٹی کی قوت اس نے اپنے تلووں کے نیچے محسوس کی۔ اس نے بازو پھیلا کر ہوا کو چھوا اور آہستہ آہستہ دہرانا شروع کیا ——— زمین تیری پہاڑیاں، برفانی پہاڑ اور جنگل مسکرا رہے ہیں۔ میں تیری سطح پر کھڑا ہوں میں مغلوب نہیں ہوا۔ مجھے کوئی گزند نہیں پہونچا۔ مجھے زخم نہیں لگے۔ میں سالم ہوں۔ مجھے کوئی ختم نہیں کر سکا۔"

(۷۸۵-۷۸۴)

رگ وید کا یہی گیت صدیوں پہلے ہم نے گوتم نیلمبر سے سنا تھا۔ بلکہ یہ ساری عبارت یہ سارا منظر وہی ہے۔ یعنی یہ گوتم جو اپنے گھر بہرائچ جا رہا ہے دراصل وہ گوتم نیلمبر ہے جو کوئی پچیس سو برس پہلے اپنے گھر شراوستی جاتے ہوئے ہمیں اک دریا کے کنارے ملا تھا۔

بہرائچ سامنے ہے اس لیے:

"طرح طرح کے پودے اور پھولوں کی ٹہنیاں اس کے راستے میں جھک آئیں۔ پرندے اس کے ہمراہ سیٹیاں بجا رہے تھے۔ ساون کی لونڈیاں کنول کے پتوں پر جل ترنگ بجا رہی تھیں ——— کدم کے بہت سے پھول ڈالی سے ٹوٹ کر اس کے قدموں میں آن گرے۔"

(۷۸۵)

گوتم گھر پہنچ گیا اور یہ داستان ختم ہوگئی۔ لیکن "آگ کا دریا" ——— ہندوستان اور پاکستان کے تمام لوگوں کو للکار رہا ہے۔ قمر زمر دیا سے

بچھڑ کر زندہ نہیں رہ سکتی - رَم وَیا قمرن سے چھوٹ کر مر جائے گی - اور سب سے بڑا سوال یہ ہے کہ امبا پالی، چمپا دتی، چمپا بائی اور چمپا باجی جو کٹ گھر کی ایک ویران حویلی کی چوکھٹ سے ٹکی ہماری طرف ٹکر ٹکر دیکھ رہی ہیں ان سے کیا کہا جائے؟

مَیں جاننا چاہتا ہوں کہ ہندوستان اور پاکستان کے ادیب اس معمہ کا صحیح حل کس بنیک میں رکھ کر بھول گئے ہیں -

(اُردو اَدَب، ۱۹۶۵ء)

ؔ یہ جگر مرادآبادی کا شعر ہے۔ (ا-ک)

وحید اختر

آگ کا دریا

وجودیت کے اثرات

"میری صدی کو کچرے کی ٹوکری میں مت پھینکو، پہلے میری بات سن لو۔ شر، مائی لارڈ، شر ہی وہ میراث تھی جو ہمیں ملی۔ اس پر ہم نے اپنی ریفائنریز[1] میں محنت کی اور ہماری محنت کا پھل مفید ثابت ہوا۔ نتیجہ: خیر، شر بن گیا۔ اور تم اس خیال سے قرار مت اختیار کرو کہ شر کے نتائج اچھے نکلے .... تمہیں نیند آرہی ہے؟ آ اے کہن سال انحطاط آ —— وہ میرا سر چاہتے ہیں —— اے عدل کرنے والو! تم اپنی فکر کرو اگر میں سڑتا گلتا ہوں تو میری صدی کا بھی یہی حشر ہوگا —— صدیوں کا گلا قربانی کے لئے ایک بھیڑ چاہتا ہے۔"

سارتر کے ڈرامے آلٹونا (ALTONA) کا کردار فرانتز[2] جو جرمنی کی شکست کے بعد اپنی ذات اور خیالات کی دنیا میں قید ہے، یہ الفاظ کہتا ہے۔ وہی اپنی تنہائی میں سایوں اور آسیبوں اور بھوتوں کو مخاطب کر کے کہتا ہے:

> اے چھتوں کے نقاب پوش مکینو! براہ کرم توجہ کرو۔ وہ تم سے جھوٹ بول رہے ہیں۔ دو ہزار ملین جھوٹے گواہ ہر سکنڈ دو ہزار ملین جھوٹ بولے جارہے ہیں۔ انسانیت کی اپیل سنو! ہمیں ہمارے

---

1. REFINENIS
2. FRANZ

اپنے کارناموں نے فریب دیا ہے اپنے لفظوں اور اپنی کرم خوردہ زندگیوں کے فریب خوردہ ہیں۔ اے دس پایہ سمندری عفریت، میں گواہی دیتا ہوں کہ وہ نہیں جانتے تھے کہ کیا کہہ رہے ہیں، اور انہوں نے وہ نہیں کیا جو وہ چاہتے تھے جرم کا اعتراف نہیں، اور اس سے سوا یہ کہ اپنا فیصلہ ہمارے خلاف بیانات کی بنا پر، خواہ وہ دستخطی بیانات کیوں نہ ہوں، صادر نہ کرو۔ اس وقت انہوں نے کہا تھا کہ "مجرم اپنا بیان دے چکا ہے، اس لئے وہ معصوم ہے"۔ پیارے سامعین! میری صدی کبار خانے کا سینڈرم تھا جس میں نوع انسان کو ختم کر دینے کا فیصلہ اونچے ایوانوں میں کیا گیا۔ ٹائٹن TITAN اکیلا سچ بولتا ہے مگر وہ خود پاش پاش ہے۔ وہ بے زماں، مستقل، سیکولر، چشم دید گواہ ــــ ...... آدمی مر چکا ہے اور میں اس کا گواہ ہوں۔ اے صدیو! میں تم سے کہوں گا کہ میری صدی نے کیا کیا بھگتا اور تم مجرم کو بری کر دو گی ــــ حقائق جہنم میں جائیں، میں انہیں جھوٹے گواہوں کے رحم و کرم پر چھوڑتا ہوں۔ میں انہیں چھوڑتا ہوں متعلقہ علل اور اساسی اسباب پر ــــ اس کا مزہ ایسا تھا اور ہمارے منہ اس کے کسیلے ذائقہ سے لبریز تھے ــــ اور میں نے اسے پی لیا کہ اس سے نجات کا یہی راستہ تھا۔ یہ عجیب ذائقہ تھا ــــ کیا ایسا نہیں ــــ

یہی فرانز ایک اور جگہ متنبہ کرتا ہے:

ــــ ہر شے اپنی جگہ پر ہے۔ تاریخ مقدس ہے، اگر تم ایک معمولی سا کاما بھی بدل دو تو کچھ بھی باقی نہیں رہے گا ــــ

پھر وہ کہتا ہے:

ــــ تم میں، تمام بنی نوع انسان مردہ ہے ــــ اپنی حفاظت

کرو۔ وہ تمہاری نگرانی کر رہے ہیں ــــــ

اُسے یہ گمان ہے کہ وہ ایک ہزار سال سے مُردہ ہے ـــــ اور اب بیسویں صدی کا یہ مادہ پوچھتا ہے:

ــــــ کیا تمہیں یقین ہے کہ یہ طربیہ پہلی بار کھیلا جا رہا ہے؟ کیا ہم سب زندہ ہیں یا ہمارا آواگون ہوا ہے؟ اپنی حفاظت کرو! اگر وہ پاپیہ سمندری جانور تمہاری نگرانی کر رہے ہیں تو تمہیں یقین ہونا چاہئے کہ تمہیں بہت کریہہ انتظار کی گھڑیاں ملیں گی ــــــ

یاسپرس نے اپنی دو کتابوں "وجودیت اور مسلکِ انسانیت"[1] اور "آدمی عہدِ جدید میں"[2] اس تاریخی صورتِ حال میں انسانی وجود کے تجربات کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے ــــــ ان مجروح آوازوں کی بازگشت ہمیں پچھلی آوازوں میں بھی مل جاتی ہے، دوستوفسکی ــــــ NOTES FROM UNDERGROUND میں کہہ رہا ہے:

اے معزز انسانو، میری بہترین معلومات کے مطابق تم نے انسانی ترقیوں کا پورا دفتر اعداد و شمار کے اوسطوں اور سیاسی معاشی فارمولوں سے حاصل کیا ہے ــــــ تمہاری ترقیاں ہیں، خوشحالی، دولت، آزادی، امن اور وغیرہ وغیرہ۔۔۔۔۔۔ اب اگر کوئی شخص جو مثال کے طور پر تمہارے اس علم کے خلاف جائے یا اس کی مخالفت کرے تو وہ یا تو ظلمات پسند کہلائے گا یا دیوانہ ــــــ لیکن تم جانتے ہو کہ سب سے حیرتناک امر کیا ہے۔ ایسا کیوں ہوتا ہے کہ جب یہ تمام ماہرین اعداد و شمار، اولیاء اور عاشقانِ انسانیت انسانی ترقیوں کے دفتر کھولتے ہیں تو عام طور سے ایک کو چھوڑ دیتے ہیں؟ معززو! حقیقت یہ ہے

---

[1] (EXISTENTIALISM HUMANISM)

[2] (MAN IN THE MODERN AGE)

کہ کوئی ایسی چیز ضرور موجود ہے جو ہر آدمی کو اپنے عظیم ترین فوائد سے بھی زیادہ عزیز ہے .... اس کی اہمیت اس میں ہے کہ وہ تمام درجہ بندیوں کو توڑتی ہے عاشقانِ انسانیت کے بنائے ہوئے نظاموں کو بکھیر دیتی ہے نوعِ انسان کے فائدے کے لئے ــــ یہ ــــ ایک شخص کے آزاد بے محابا انتخاب کرنے کا حق ...... آدمی جو چاہتا ہے وہ محض آزادانہ انتخاب ہے، اس کی قیمت اُسے کچھ بھی دینی پڑے اور نتائج کچھ بھی نکلیں ــــ البتہ انتخاب کی آزادی، صرف شیطان ہی جانتا ہے کہ کیا ہے ــــ

فرائڈ نے پہلی جنگ عظیم سے قبل کہا تھا:

ــــ ہم لوگ یہ ماننے کے لئے تیار تھے کہ موت زندگی کا لازمی نتیجہ ہے۔ ہر آدمی پر فطرت کا یہ قرض ہے جو اُسے ادا کرنا ہے ــــ مختصر طور پر یہ بات طبعی، ناقابلِ انکار اور ناگزیر تھی۔ حقیقت میں ہمارا عمل اس کے برخلاف ہوتا تھا۔ ہم نے اس ناقابلِ تردید میلان کا مظاہرہ کیا کہ ہم موت کو ایک طرف ڈھکیل سکتے ہیں اور اسے زندگی سے خارج کر سکتے ہیں۔ ہم نے اسے نظرانداز کرنا چاہا۔ لیکن ہمارا موت کی جانب یہ رویہ ہماری زندگیوں پر زبردست اثر رکھتا ہے ــــ

موت کے متعلق ٹالسٹائی نے اپنی گفتگو میں گورکی سے کہا تھا:

ــــ اگر ایک آدمی نے سوچنا سیکھا ہے، پرواہ نہیں وہ کس چیز کے متعلق سوچتا ہے تو وہ ہمیشہ اپنی موت پر غور کرتا ہے۔ تمام فلسفی اس معاملے میں یکساں تھے ــــ اور اگر موت نہیں ہے تو یہ سچائی کیا ہے؟ ــــ

ٹالسٹائی اور فرائڈ موت کی مابعد الطبیعاتی اور طبعی حقیقت پر غور کر رہے تھے ــــ لیکن شاید اُن کے کان بھی اس موت کے کاروں کی آہٹ سُن رہے تھے، جو اپنے جلو میں لاکھوں انسانوں کی بے معنی موت کا پیغام لانے والی تھی ــــ اور اس بے معنی موت کے پس

پشت کارفرما ہے یعنی زندگی بھی آرہی تھی ـــــــ سارتر کا فرانز موت کے اس بھیانک تجربے سے گزر کر اب مردوں کی زندگی گزار رہا ہے، 'زندگی' جو زندگی نہیں کیونکہ اس نے موت کو دیکھا مگر موت کے سامنے سے بھاگ کر حصار میں قید ہو گئی ـــــــ یہ المیہ ہماری نئی نسل ہی کا نہیں، کئی نسلوں کا المیہ ہے، وہ بوڑھے ہو چکے، وہ جو ادھیڑ ہیں، وہ جو جوان ہیں اور وہ جو ابھی گھٹنیوں چل رہے ہیں، اسی مُردہ زندگی سے چمٹے اپنی لایعنی موت سے آنکھیں چرانے کی کوشش کر رہے ہیں، اسی المیے سے "وجودیت" کے فلسفے نے جنم لیا ـــــــ اور یہی المیہ ہمیں اپنے عہد کی بہترین ادبی تخلیقات میں ملتا ہے، خواہ وہ مغرب کی ہوں یا ہماری اپنی زبان کی ـــــــ

وجودیت اور ادب میں کئی مماثلتیں ہیں، جن کی وجہ سے ہم بہت آسانی سے جدید دَور کی بہترین ادبی تخلیقات کو وجودیت کے زیرِ اثر شمار کر سکتے ہیں، لیکن اس معاملے میں ایک احتیاط ضروری ہے۔ ولیم بیرٹ (WILLIAM BARRET) نے اس بات پر اپنی کتاب IRRATIONAL MAN میں بہت زور دیا ہے کہ ہمیں باضابطہ وجودی مفکرین اور دوسرے ایسے مفکرین و مصنفین میں فرق کرنا چاہیئے جو پوری طرح وجودی نہیں کہے جا سکتے ـــــــ میں سمجھتا ہوں کہ اردو ادب پر وجودیت کے اطلاق میں یہ احتیاط اور بھی لازمی ہو جاتی ہے کیونکہ وجودیت کے فلسفے نے مغرب میں جنم لینے کی وجہ سے وہاں کی زندگی، طرزِ فکر، آرٹ اور ادب پر گہرا اثر ڈالا۔ وجودیت، جو مابعد جنگ مغرب کے مجروح ذہن و روح کا اظہار ہے، مغرب کے ادب سے بھی ناگزیر طور پر جڑی ہوئی ہے ہمارے یہاں معاملہ اتنا سادہ نہیں۔ ہمارے اکثر لکھنے والے وجودیت کے فلسفے سے پوری طرح واقف نہیں، اسی کے ساتھ وجودیت کے خلاف بعض تعصبات بھی کچھ حلقوں کی طرف سے، اس فلسفے کے مضمرات کو سمجھے بغیر، پھیلائے گئے ہیں۔ ہم نے وجودیت سے ملتے جلتے کسی فلسفے کو بھی مستقل طور پر نہ اپنے یہاں پروان چڑھایا نہ اُسے اپنی رگ و پے میں سرایت کیا۔ اس لئے وجودیت کے اثرات کی نشان دہی اردو میں اور بھی مشکل ہو جاتی ہے۔ اس کے باوجود یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ جن حالات نے وجودیت کو جنم دیا، اس سے ملتے جلتے حالات سے ہم اور ہماری کئی نسلیں گزری ہیں ـــــــ زندگی اور موت کے ان تجربات کو ہم نے اپنے وجود کا جزو بنایا ہے۔ پھر مغرب و مشرق کے درمیان اب حدیں بھی اتنی ناقابلِ عبور نہیں کہ ایک طرزِ فکر وہاں سے یہاں نہ آسکے ـــــــ اور ہمارے طرزِ فکر و احساس

کو متاثر نہ کرسکے۔

وجودیت اور ادب کی مشترکہ خصوصیات پر روشنی ڈالنے سے پہلے میں ایک بات اور عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں ـــــ خود وجودی کے فکر کے شارحین بھی اسے پچھلے نظام ہائے فلسفہ کی طرح مستقل یا منضبط فلسفہ نہیں مانتے HEINMANN نے تو اپنی کتاب ' وجودیت اور موجودہ صورتِ حال EXISTENTIALISM AND MODERN PREDICAMENT میں یہاں تک لکھا ہے کہ ایک نظامِ فلسفہ کی حیثیت سے وجودیت کی اہمیت باقی نہیں رہی ـــــ حالانکہ وہ خود وجودیت کا شارح ہے ـــــ جہاں تک میرا مطالعہ ہے، یہ بات بھی ایک حد تک وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ خود وجودیت کے باضابطہ فلسفیوں نے بھی اسے مستقل اور منضبط نظام بنانے کی کوشش نہیں کی۔ وجودیت میرے نزدیک محض ایک طرزِ فکر ہی نہیں بلکہ جدید طرزِ احساس بھی ہے ـــــ اسی لئے جدید حسیت (SENSIBILITY) کا ایک ناگزیر جزو ہے وجودیت کو انسانی وجود کی کشاکش اور موجودہ بعد کے تاریخی المیے کا اظہار مانا جاسکتا ہے ـــــ چونکہ دوسرے قدیم فلسفیں یا محض جدید فلسفوں کے برخلاف وجودیت عقلیت کے راستے کو ترک کرکے وجودی تجربے پر زور دینے والا فلسفہ ہے، اس لئے یہ ایک طرح سے وارداتِ قلب کا فلسفہ بن جاتا ہے ـــــ اور اسی لحاظ سے اسے آج کے ادب کا فلسفہ بھی کہا جاسکتا ہے۔

وجودیت میں جن باتوں پر زور دیا گیا ہے، اُن کے اجمالی تذکرے سے بھی ادب اور وجودیت کے گہرے رشتے کا اندازہ ہوسکتا ہے۔ وجودیت کا سرچشمہ عقل محض نہیں بلکہ انسان کے مکمل وجود کا تجربہ ہے۔ جسے ہم متصوفانہ تجربہ بھی کہہ سکتے ہیں، یہ بزرگاں کے وجدان سے قریب ہوتے ہوئے بھی اس سے وسیع تر ہے۔ یاسپرس[۱]، ہائیڈگر[۲]، سارتر[۳] اور مارسل[۴] سب کے یہاں اس تجربے کی اساس زندگی ہی کے کسی نہ کسی رخ پر ہے ـــــ زندگی سے فرار کوئی مجرد تصور نہیں بلکہ زندہ گوشت کے انسان کا انفرادی وجود اس فلسفے کا اصل موضوع ہے ـــــ ادب کی بنیاد بھی وجودی تجربے پر ہوتی ہے۔ اور انسانی زندگی ہی اس کا بھی موضوع ہے۔ وجودیت سے قبل کسی اور فلسفے نے حقیقی آدمی یا فرد پر زور نہیں دیا تھا بلکہ تمام فلسفے انسان کو جوہر یا

لہ[۱] JASPER لہ[۲] HIDEGGER

لہ[۳] SARTRE لہ[۴] MARCEAL

تعریف یا مثال یا آئیڈیل مان کر اُس کے مطالعے محدود کر رہے تھے ـــــ وجود کی تشریح اور تجزیے میں مختلف وجودی مفکرین نے بڑی باریک بینی اور اصطلاحی موشگافیوں سے کام لیا ہے، مگر ان سارے اختلافات کے باوجود وہ سب کے سب وجود کو اپنی فکر کا موضوع مانتے ہیں ـــــ اور وجود حقیقی معنوں میں انسانی وجود ہے اسی کو DESAIN THERENESS EXISTENCE البغور اور BEING FOR ONESELF مختلف نام دیئے گئے ہیں، یہ وجود مکمل یا قطعی نہیں، بلکہ بالفعل وجود ہے جو اپنی بالقوہ صلاحیتوں کا ہر لمحہ اظہار کر کے اپنی تکمیل کرتا ہے۔ ادب میں بھی انسانی وجود اپنے عمل سے ہی اپنا اظہار کرتا ہے، ادب میں انسان کی تعریف یا فلسفیانہ توضیح کام نہیں آتی۔ انسانی وجود کے مسلسل عملِ اظہار و تخلیق کو جاننے کا واحد ذریعہ موضوعیت (SUBJECTIVITY) ہے۔ اس کو ہم متصوفانہ تجربہ بھی کہہ سکتے ہیں اور وجودی تجربہ بھی ـــــ ادب کی طرح وجودیت بھی فرد کی ذات اور اُس کے تجربے کے توسط سے ہی سماج اور کائنات زندگی اور موت کی حقیقت کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ تخلیقیت اس موضوعیت کا لازمی جزو ہے، جو ادب اور وجودیت میں قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا ہے ـــــ ادب کے کردار بھی اپنی آپ تخلیق کرتے ہیں اپنے عمل سے، خراب ناول نویس کے کردار اس کے ہاتھوں میں کٹھ پتلیوں کی طرح حرکت کرتے ہیں ـــــ آزادیِ اظہار و عمل بھی وجودی عمل کا لازمہ ہے۔ اس سے مفر کسی طرح ممکن نہیں۔ آدمی کا وجود اپنی ذات سے مکمل نہیں ہوتا بلکہ وہ اپنے مخصوص تاریخی ماحول، اس کے تقاضوں اور زماں کے دھارے کا جزو ہوتا ہے۔ اور اس طرح وہ دوسرے افرادِ انسانی سے ہم عصر و ہم زماں افراد کے عمل وجود میں شریک رہتا ہے ـــــ یہی عمل وقت کا عمل ہے۔ تاریخ کا عمل ہے اور یہی تخلیقیت ہے یعنی انسان زماں کا خاموش تماشائی نہیں بلکہ اس کے عمل کا سرچشمہ ہے۔

وجودیت کے فلسفے کی ان نمایاں خصوصیت کی روشنی میں دنیا کے ادب کا جائزہ لیا جائے تو ہمیں بہت سے بڑے بڑے شاعر اور ناولسٹ ادیب اور افسانہ نگار وجودیت کی حدوں کے قریب ملکڑے نظر آئیں گے ـــــ ہمارے اپنے ادبی سرمایے میں بیشتر متصوفانہ ادب و شعر وجودیت کے فلسفے کے عناصر سے مالا مال نظر آئے گا ـــــ غالب اور اقبال کے یہاں بھی وجودیت کے عناصر دریافت کیے جا سکتے ہیں، اور یہی نہیں بلکہ چند ترقی پسند تخلیقات میں بھی ہمیں وجودیت کے کچھ عناصر کا پرتو ضرور

مل جائے گا۔ مگر یہ مشابہتیں ایسی ہیں جن کی بنا پر ہم ان میں سے کسی کو وجودی نہیں کہہ سکتے ـــــ خود مغرب کے ادیبوں میں شیکسپیئر سے لے کر دوستو فسکی، کافکا، ڈی ایچ لارنس اور نہ جانے کتنے ہی ادیب وجودیت کے ایک حد تک ہم نوا ملیں گے ـــ لیکن اگر ہم صرف تکنیکی معنوں میں اس فلسفے کا انطباق کریں تو پھر تعداد بہت کم ہو جائے گی۔ بیسویں صدی کے تیسرے دہے میں وجودی مفکرین کی باضابطہ تحریریں سامنے آئیں، ان سے قبل کے فلسفیوں میں کرکےگار (KIRKEGAARD) ہی واحد مفکر ہے جس نے انیسویں صدی میں اس فلسفے کی بنا ڈالی تھی ـــــ مگر اسے بھی مقبولیت اُس وقت حاصل ہوئی جب دو عظیم جنگوں کے درمیان وجودیت ایک تحریک بن گئی۔ دوستوفسکی، کافکا، جیمز جوائس لارنس اور اس طرح کے دوسرے ادیبوں، یا کہیں کہیں، ٹالسٹائی تک کے یہاں جو عناصر ملتے ہیں انہیں توارد تو کہا جا سکتا ہے مگر ان سب کو باضابطہ وجودی مصنفین ماننے میں قباحتیں پیدا ہونے کا امکان ہے ـــــ ایک دوستوفسکی کا معاملہ ہی نطشے کی طرح ایسا ہے جسے بہت سی فلسفے کی کتابوں میں مستقل وجودی فکر کی حیثیت سے جگہ دی گئی ہے۔ وجودی مفکرین میں دہریت اور مذہبیت کا بھی فرق ہے۔ کرکےگار پروٹسٹنٹ کرسچین تھا ـــــ یاسپرس کا رجحان خدا پرستی کی طرف ہے، ہائیڈیگر کا میلان لامذہبیت کی طرف ہے۔ نطشے، سارتر، کامو، مارلو پانٹی، سایمان دی بواہ لامذہب ہیں، مارسل اور اونامونو[۱] رومن کیتھولک ہیں لیو شیسٹوف اور دیریٹف آرتھو ڈاکس یا مشرقی چرچ سے متعلق ہیں۔ مارٹن بیوبر یہودی ہے۔ لیکن ان کے یہاں مذہب کا فرق یا لامذہبیت و مذہبیت ضمنی چیز ہے کیونکہ بدھا کی طرح ان کا سب سے اہم مسئلہ انسانی وجود اور اُس کا دکھ ہے ـــــ یہ سب اُسی کی تفسیریں کرتے ہیں، خدا ہو یا نہ ہو انسان ہر حال میں آزاد اور اپنے وجود کا آپ ذمہ دار ہے۔

اردو کے ادیبوں میں وجودی اور غیر وجودی کا امتیاز کرنے کا سوال ہی نہیں ـــــ کیونکہ کوئی بھی شاعر، ناولسٹ یا افسانہ نگار اس مکتب فکر کا پیرو ہے نہ مفسر ـــــ لیکن جدید عہد کے بہت سے شاعروں، افسانہ نویسوں اور ناولسٹوں کے یہاں ہمیں وجودیت کے عناصر منتشر حالت میں مل جائیں گے ـــــ ان کے متعلق بھی یہ کہنا صحیح نہ ہوگا کہ انہوں نے وجودیت

---

[۱] UNAMUNO

کے فلسفے کا بالاستیعاب مطالعہ کر کے اس کا اثر قبول کیا ہے، ادب کی تخلیق اس طرح ہوتی بھی نہیں۔ البتہ چونکہ وجودیت کے طرزِ فکر و احساس اور ہم عصر جدیدیت میں بہت سے عناصر، جن کی طرف اوپر اشارے کئے گئے ہیں، مشترک ہیں اس لئے بہت سوں کے یہاں بالواسطہ طور پر وجودیت کے اثرات کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ معتبر اور حقیقی جدید حسیت میں ان عناصر کی آمیزش ناگزیر ہے ——— مختلف افسانوں اور ناولوں میں ان اثرات کو دریافت کرنا ایک تحقیق طلب مسئلہ ہے، اس لئے موضوع کی تجرید اور وقت کی تہی دامنی کا لحاظ کرتے ہوئے میں نے آزادی کے بعد شائع ہونے والے اردو کے ایک ناول "آگ کا دریا" کے بنیادی تصورات کے تجزیے کو ہی وجودیت کے اثرات کی نشان دہی کے لئے چنا ہے۔

وجودیت جن فلسفیانہ مسائل کو زیادہ اہمیت دیتی ہے اُن کی تفصیل یہ ہے: اقدار کا مسئلہ، انسانی صورتِ حال، تنہائی، عقل و غیر عقل، آزادی، اعتبار[۵۱] و عدمِ اعتبار، وجود اور غیر OTHER کا مسئلہ جو انسانی تاریخ اور سماجی ماحول دونوں کو سمیٹ لیتا ہے اور اسی تناظر میں ایک وجود کا دوسرے افراد سے رشتہ تلاش کرتا ہے، وقت اور موت ——— یوں تو ابتدائے تہذیب سے یہ مسائل وجودِ انسانی کے بنیادی مسائل رہے ہیں مگر ہماری صدی نے انہیں بہت زیادہ شدت کے ساتھ اُبھارا ہے۔ ناول کے لئے کہا جاتا ہے کہ یہ جدید عہد کا رزمیہ ہے ——— شعری رزمیوں کی جگہ آج ناول نے لے لی ہے۔ اس لئے ایک اہم ناول کے توسط سے ہی اس المیہ رزمیہ کے اہم عناصر پر گفتگو زیادہ نتیجہ خیز ہوسکتی ہے۔ ناول بھی خواہ وہ ایک لمحۂ موجود ہی کے متعلق کیوں نہ ہو، وقت اور موت، انسانی صورتِ حال، انسانی ارادے کے اختیار و جبر کے مسئلے، انسانی عمل میں عقل کے علاوہ دوسرے عناصر خصوصاً احساس و جذبہ و وجدان کی کارفرمائی، وجود کے معتبر یا غیر معتبر ہونے کے مسائل کو کسی نہ کسی صورت میں ہمارے سامنے پیش کرتا ہے، یہاں اگر ہم مسائل پر زور دیں تو پھر ناول نگار کا اسلوب اور تکنیک اور دوسرے فنی مسائل پس منظر میں چلے جاتے ہیں۔

"آگ کا دریا" پہلا اردو ناول ہے جو موجودہ عہد کے انسان اور اس کے مسائلِ وجود پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے ——— یہ "اداس نسلیں" سے قبل شائع ہوا تھا۔ اس ناول کی ایک

---

۵۱ (AUTHENTICITY)

خصوصیت یہ ہے کہ قرۃ العین نے ہزاروں برس کے وسیع پس منظر کو ناول کے کینوس پر پھیلا دیا ہے، اس طرح ہندوستان کی کئی ہزار سالہ تاریخ، کلچر، فلسفے اور رسم و رواج اس دریا کی موجوں میں سمٹ آتے ہیں۔ اس لحاظ سے شاید یہ دنیا کے ادب میں اپنی طرز کی پہلی اور منفرد کوشش ہے ـــــ اور اس کی یہی انفرادیت شاید اس کی کمزوری بھی ہے۔ ابتدائی سوڈیڑھ سو صفحات تک پڑھنے والے کو یہ گمان ہوتا ہے کہ وہ ہندوستانی فلسفے اور اور کلچر پر کوئی مستند کتاب پڑھ رہا ہے ـــــ کردار اور ان کا عمل ضمنی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اصل ناول کا منظر آزادی کے بعد کا انگلینڈ ہے، جہاں بہت سے ذہین، احساس، باشعور، پڑھے لکھے، باصلاحیت نوجوان لڑکے لڑکیاں جمع ہو گئے ہیں۔ آزادی سے قبل کا فیوڈل نظام، اس کے رسوم، اقدار، رہن سہن، ہندوستان کا سیکولر کلچر یہ تمام چیزیں حال کے لمحوں میں جد و جہد کرنے والے ان نوجوانوں کی یادوں کے کارواں کی صورت میں ابھرتے اور ڈوبتے رہتے ہیں۔ یہ طبقہ بھی اس لحاظ سے ہندوستان کا مکمل نمائندہ نہیں کہ بہ استثنائے چند اس کے تمام افراد زوال یافتہ فیوڈل طبقے یا طبقۂ امرا سے تعلق رکھتے ہیں، جو علم کی تکمیل کے ساتھ وجودِ انسانی کو مختلف ملکی حالت میں دیکھنے، برتنے اور اپنے تجربے کو مالا مال کرنے کے لئے بےچین ہیں، یہ سب بےچین وجود ہیں، جن کی گہرائیوں میں ایک طرف مسرت اور مستقبل کی تلاش کا جذبہ موجیں مار رہا ہے، دوسری طرف یہ وجود اور اس کے مختلف النوع تجربات خصوصاً وقت کی تغیر آفرینی اور تباہ کاری کے ساتھ موت کے انفرادی اور اجتماعی حملوں سے دہشت زدہ بھی ہیں ـــــ یہ سب کسی نہ کسی روحانی کرب سے دوچار ہیں ـــــ ان کی ہزارہا سالہ روایات، اقدار، تصورات، مذہب اور فلسفے ان کے وجود کو سہارا دے سکتے ہیں نہ خود اپنے وجود کا سامنا کرنا سکھا سکتے ہیں ـــــ انہیں انجمن میں رہ کر بھی ہنگاموں میں شریک ہو کر بھی اپنے وجود کو تنہا جھیلنا ہے۔ ہر ایک کو خود اپنے حال اور مستقبل کا انتخاب کرنا ہے۔ مگر یہ سب کے سب دہشت زدہ ہیں، ان کے دلوں میں گناہ کا احساس ہے، تشویش ہے، ان پر وحشت سوار ہے، یہ اپنے کو دنیا میں گم کر دینا چاہتے ہیں، علوم انسانی، سائنس، مذہب اور فلسفے کی موٹی موٹی کتابوں میں پناہ ڈھونڈھ رہے ہیں۔ یہ اپنے وجود اور وقت، جس کا دوسرا نام موت بھی ہے، اس کی تباہ کاری اور دہشت سے گریز کی ناکام کوشش ہے ـــــ ان میں سے کئی یہ قبول کرنے کو تیار نہیں کہ وہ جو سب کے سب کل تک ہندوستانی تھے آج دو قوموں میں کیسے

بٹ گئے۔ تاریخی صورتحال کا یہ جبر ان کی سمجھ میں نہیں آتا کہ ان کے ساتھ پڑھنے، کھیلنے، ہنگاموں میں شریک ہونے والے دوسرے افراد کیونکہ سیاسی اور بین الاقوامی سطح پر ایک دوسرے کے حریف اور قاتل بن سکتے ہیں۔ ان کے تجربات احساسات، افکار باوجود ظاہری اختلافات کے یکساں ہیں ——— وجود کا تجربہ ان سب کو ایک لڑی میں پروتا ہے، یہ ایکدوسرے کی یادوں اور تجربات میں شریک ہیں ——— یہ ایک دوسرے کے ماضی کے محرم حال کے رفیق اور مستقبل کے خوابوں کے امین ہیں ——— پھر ایک دوسرے سے اتنے جُدا کیوں؟ ——— ہر فرد اس قدر تنہا کیوں ہے؟

یہی مسائل و مباحث فلسفۂ وجودیت کی ہر کتاب میں مل جائیں گے فرق صرف یہ ہے کہ قرۃ العین نے انہیں ایک خاص تاریخی مناظر میں رکھ کر تخلیقی شان سے پیش کیا ہے۔ اس لئے فلسفے کی وہ مجرد بحثیں بھی، جو بظاہر ناول میں پیوند معلوم ہوتے کے باوجود ناول کے بنیادی تھیم سے الگ نہیں ہو تیں ——— ابتدائی حصوں میں تو قرۃ العین نے بدھ مت، ہندو مت اور ویدانت وانپشد کے فلسفوں پہ اتنے لمبے لمبے لکچر قلم بند کر دیے ہیں کہ ناول ان سے غیر ضروری طور پر بوجھل ہو گیا ہے ——— اسی کو میں اس ناول کی اچھا اپنی نوعیت کی نظر سے اردو کا بہت بڑا اور منفرد کارنامہ ہے، مگر وہی سمجھنے پہ مجبور ہوں ——— کامو کی "اجنبی" اور پلیگ" پڑھ جائیے، کہیں فلسفے پر کوئی لکچر کیا، لمبے مکالمے بھی نہیں ملیں گے۔ صورتحال، کردار دوں کے عمل اور خود کہانی کے تانے بانے میں اس کا سارا فلسفہ ایسا گتھا ہوا ہے کہ ایک کو دوسرے سے الگ کیا نہیں جا سکتا۔ سارتر کی ایک سلسلے کی تین ناولیں AGE OF REASON REPRIEVA اور UNTROUBLED SLEEP یا IRON IN THE SOUL دوسری جنگ عظیم کی ابتدا اور اس کے اولین برسوں پر محیط ہیں، ان ناولوں کا کینوس بھی نسبتاً وسیع تر ہے اور اس کے موضوعات و مسائل بھی متنوع ہیں، فنی لحاظ سے یہ کامو کے ناولوں کے ہم پایہ نہ سہی، مگر فکری مسائل کی اہمیت کے لحاظ سے یہ تینوں ناول صحیح معنوں میں عہد جدید کا رزمیہ ہیں۔ سارتر خود بھی با ضابطہ فلسفی ہے، مگر ان ناولوں میں بھی کہیں یہ احساس نہیں ہوتا کہ فلسفے سے متعلق مباحث حشو و زوائد کی حیثیت رکھتے ہیں ——— یہ ناول کے تانے بانے میں گتھے ہوئے ہیں۔ سارتر کے ڈراموں میں البتہ طویل مکالمے ملتے ہیں، جن میں وجودیت کے مسائل پر طویل بحثیں ہیں ——— مگر یہ ڈرامے بذات خود اتنے موثر اور بھرپور ہیں کہ ان مکالموں

کی فلسفیانہ نوعیت بار نہیں بنتی ـــــ وجودیت کا فلسفہ انسانی وجود، تجربات اور عمل کو خالص فلسفیانہ تحریروں میں بھی نظر انداز کر ہی نہیں سکتا ـــــ اس لئے فلسفیانہ مزاج کے ان ناولوں اور ڈراموں میں بھی فلسفہ کہیں کرداروں کے تجربات اور عمل سے جُدا نہیں ہوتا ـــــ قرۃ العین نہ تو وجودی ہیں، نہ "آگ کا دریا" وجودیت کے طرزِ فکر و احساس کی شرح ہے۔ اگرچہ میں دعوے سے کہہ سکتا ہوں کہ اس ناول پہ غالب اثرات اسی طرزِ فکر کے ہیں، لیکن قرۃ العین نے کپلا شنکر اچاریہ اور قدیم ہندو فلسفیوں کے مجرد تصورات سے بھی بحث کی ہے، یہ مجرد تصورات اگرچہ کرداروں کی زندگی سے متعلق ہیں، ان کے سامنے سوالیہ نشان بن کر کھڑے ہیں، مگر یہ مجرد بحثیں ناول کے عمل میں شریک نہیں ہو سکی ہیں۔ پھر بھی اتنا ضرور ہوا ہے کہ ان بحثوں سے موجودہ طرزِ فکر و احساس کے تاریخی رشتوں کا سراغ لگانے میں مدد ملتی ہے ـــــ میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو ـــــ آتشِ رفتہ کا یہ سراغ ناول کے ابتدائی ابواب کا رشتہ بعد کے حصوں سے قائم رکھتا ہے ـــــ اور پھر اس ناول کا سب سے بڑا، سب سے اہم اور جاندار فعّال اور توانا کردار "وقت" ہے جو تہذیبوں کے عروج و زوال، فلسفوں کی موشگافیوں کی بے وقعتی، اقدار و تصورات کی تعمیروں کی بے ثباتی، کرداروں کی انفرادی زندگیوں اور ان کے تجربات پر غالب ہے، یہی اُن کی تشکیل بھی کرتا ہے اور اپنے میں انہیں جذب کر کے فنا بھی کر دیتا ہے ـــــ یہ فنا وجود کے تسلسل ہی کا ایک مرحلہ ہے۔ چندر گپت معدیہ کے عہد کے گوتم نیلمبر اور ہری شنکر بار بار نئے قالب میں وقت کے اس سیلِ رواں کے سینے پہ انسانی وجود کا چراغ اٹھائے نمودار ہوتے ہیں۔ اپنی آگ سے جلتے اور اسے اپنی نجات کا وسیلہ بناتے ہیں، وقت بار بار ان کے سامنے موت کو لا کر کھڑا کرتا ہے۔ کہیں یہ اُس سے کتراتے ہیں اور کہیں اپنے وجود میں موت کے تجربے کو مردانہ وار شریک کر کے زندگی کو زیادہ بامعنی اور وقت کے بہاؤ کو زیادہ تسلسل سے قائم رکھنے میں شریک ہوتے ہیں۔ وقت، جو وجود ہے، انفرادی بھی اور اجتماعی بھی، ایک مرحلے پر موت بھی بن جاتا ہے۔ موت کی حقیقت سے انکار وقت کی قوت سے انکار ہے، اپنے وجود سے انکار ہے۔ اسی لئے ٹالسٹائی نے پوچھا تھا کہ اگر موت حقیقی نہیں تو دنیا میں کون سی سچائی رہ جاتی ہے؟ قرۃ العین نے وجودیت کے دو عوامل وقت اور انسانی وجود کی اس میں شرکت، موت اور انسانی وجود کے لئے اس کی ناگزیری کو جس خلّاقی سے اُبھارا ہے، وہی اس ناول کا مرکزی تھیم بھی ہے اور اس کی

جان بھی۔ آگ کے دریا کا آغاز ایلیٹ کے ان مصرعوں سے ہوتا ہے

میں دیوتاؤں کے متعلق زیادہ نہیں جانتا، لیکن میں سمجھتا
ہوں کہ دریا

ایک طاقتور مٹیالا دیوتا ہے۔ تند مزاج غصیلا۔
اپنے موسموں اور اپنے غیض و غضب کا مالک، تباہ کن
وہ ان چیزوں کی یاد دلاتا رہتا ہے جنہیں انسان بھول جانا چاہتے ہیں۔
وہ منتظر ہے اور دیکھتا ہے اور منتظر ہے۔
دریا ہمارے اندر ہے۔ سمندر نے ہمیں گھیر رکھا ہے۔
خاتمہ کہاں ہے —— بے آواز چیخوں کا
خزاں میں خاموشی سے مرجھاتے پھولوں کا
جو چپ چاپ اپنی پنکھڑیاں گراتے ہیں۔
جہاز کے بہتے ہوئے شکستہ ٹکڑوں کا خاتمہ کہاں ہے؟
خاتمہ کہیں نہیں ہے —— صرف اضافہ ہے۔
مزید دنوں اور گھنٹوں کا گھسٹتا ہوا تسلسل
(سوال یہ نہیں کہ یہ کرب غلط فہمی کا نتیجہ تھا
یا غلط چیزوں کی تمنا کا —————— یا غلط چیزوں کے خوف کا)
یہ لمحے مستقل ہیں۔ جس طرح وقت مستقل ہے
ہم اس بات کو بہ نسبت اپنے کرب کے دوسروں کے کرب میں
بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔

کیونکہ ہمارا اپنا ماضی کرم کی دھاراؤں میں چھپا ہے
لیکن دوسروں کی اذیت ایک غیر مشروط تجربہ ہے جو کبھی فرسودہ
نہیں ہوتا
لوگ بدل جاتے ہیں، مسکراتے ہیں، مگر کرب موجود رہتا ہے۔
لاشعور اور خس و خاشاک کو اپنی موجوں میں بہاتے ہوئے دریا کی مانند

وقت جو تباہ کن ہے، قائم بھی رکھتا ہے۔ (آگ کا دریا ص ۷) اس کے آگے جو مصرعے ہیں ان میں ایلیٹ نے کرشن کے توسط سے اپنشدوں اور گیتا کا فلسفۂ عمل بیان کیا ہے ــــــ ایلیٹ کے یہاں زماں کا تصور وہی ہے جو جدید ترین فلسفوں خصوصاً برگسانیت (BERGSUIANISM) اور وجودیت میں ملتا ہے۔ حال ماضی میں بھی شریک ہے اور مستقبل میں بھی۔ لمحۂ موجود لمحۂ گذشتہ و آئندہ سے بندھے ہوئے ہیں BURNT NORTON (FOUR QUARTERS) وجودیت میں وقت کا یہی تصور ملتا ہے، ایلیٹ کی نظم کو سرنامۂ آغاز بنا کر قرۃ العین وقت کے کردار کی تصویر کشی کرتی ہیں، انہوں نے ایلیٹ ہی کی تقلید میں کرشن اور گیتا، ارجن اور عمل کے فلسفے سے بھی بحث کی ہے، مگر وقت کے اس فعال تصور کی جو عکاسی ہمیں گوتم بدھ کے فلسفے میں ملتی ہے وہ ڈھائی ہزار سال پرانی ہوتے ہوئے بھی جدید ہے اور قرۃ العین ابتدا سے آخر تک گوتم سدھارتھ کو کہیں نہیں بھولی ہیں ــــــ

وہ ایک مستشرق سے یہ بھی کہلواتی ہیں کہ "بدھ دنیا کا عظیم ترین فلسفی تھا" ــــــ بدھ کی عظمت اس میں ہے کہ انہوں نے انسانی وجود کو وجودیت کے فلسفے سے ہزاروں سال قبل اپنا موضوع بحث بنایا، وجودی مفکروں کی طرح وہ بھی مابعد الطبیعاتی مسائل کو غیر ضروری سمجھ کر لاادری رویہ (AGNOSTIC) اختیار کرتے ہیں ــــــ ان کے نزدیک وقت سب سے بڑی طاقت، اور تغیر ہی ناقابل تردید حقیقت ہے۔ وقت کے تغیر کاری میں انسانی وجود دکھ بھوگتا ہے۔ اُسے کہیں اور سے روشنی نہیں مل سکتی۔ اس کا اپنا وجودی تجربہ ہی اس کے لئے مشعل نجات ہے گوتم خواہشوں سے نجات کا درس دیتے ہیں۔ لیکن ان کے چند برسوں بعد ان کے بھکشو اور بھکشنیاں خواہشات کی تابعدار نظر آتی ہیں ــــــ وہ خدا کے کچھ ایسے قائل نہیں، مگر ہندو ذہن انہیں بھی اوتار مان کر خدا کا درجہ دیدیتا ہے ــــــ اور اس طرح اس فعال توانا انقلابی فلسفے پر بند باندھ دیے جاتے ہیں۔

ــــــ اپنشدوں میں لکھا ہے کہ کائنات آزادی میں پیدا ہوتی ہے۔ آزادی میں موجود رہتی ہے اور آزادی میں سما جاتی ہے ــــــ

ــــــ وہی ابدیت "ہری شنکر نے رنجیدہ آواز میں کہا" آزادی اور ابدیت ایک اور قیمت نہیں؟ ــــــ (آگ کا دریا۔ ۲۵)

گوتم نے اسی ابدیت سے نجات کا راستہ دکھلایا تھا۔ بیسویں صدی کا سارتر بھی کہتا ہے کہ انسانی وجود کا سرچشمہ عدم ہے، اس لئے کہ کائنات وجود سے ٹھسا ٹھس بھری ہوئی ہے، یہ (BEING-IN-ITSELF) "وجود در ذاتِ خود" ہے۔ اس میں کسی اور شے کی گنجائش ہی نہیں، اس منہ تک لبریز وجود کی دنیا میں عدم، جو آزادی ہے، انسان کے ساتھ داخل ہوتا ہے۔ جو 'ہے' 'وہ' ہے' اور کچھ نہیں ہو سکتا۔ اس لئے یہاں جبر ہے۔ جو 'کچھ نہیں' وہ کچھ بھی ہو سکتا ہے، یہ آزادی ہے، اس لئے عدم آزادی ہے۔ آدمی 'وجود برائے خود' (BEING-FOR-ITSELF) ہے۔ جو عدم سے چھوٹا اور آزادی کے مترادف ہے ــــ عدم لفظی معنی میں "نہیں" کے مترادف ہے اور آزادی 'نہیں' کو 'ہاں' کرنے کا نام ہے، نفی کا اثبات ہے۔ جو موجود نہیں ہے، اُسے وجود میں لانے کا عمل ــــ گوتم کے فلسفے کا سرچشمہ بھی، بعض محققین کی رو سے اپنشد ہی ہیں جو کائنات کی ابتدا، اصل، وجود اور خاتمے سب کو آزادی ہی میں محصور کرتے ہیں ــــ مگر یہ ابدیت کی قید کیوں؟ بدھ نے روح سے بھی انکار کیا اور روح کی ابدیت سے بھی یہی نروان کا اصل الاصول ہے۔ سارتر روح کو اس لئے لافانی نہیں مانتا کہ وہ حیاتِ بعد ممات اور خدا کا قائل نہیں ــــ اس کے لئے خدا بھی آزادی کی حد بندی بلکہ نفی ہے، اور آدمی آزاد رہنے ہی کے لئے ماخوذ ہوا ہے کیا موت آزادی دلاتی ہے؟ قدیم ہندو فلسفہ کہتا ہے موت نئی زندگی کا آغاز ہے۔ وجود کا چکر چلتا رہتا ہے حتیٰ کہ سانکھیا (SANKHYA) کا مادی فلسفہ بھی پرکرتی اور پُرش کو وجود ہی کے رشتے میں بار بار باندھنے پر مُصر ہے۔

ــــ موت سے پہلے کہ شاعر نے زمین سے استدعا کی...
اور ایسا ہو کہ اس کی آنکھیں سورج کے پاس جائیں، اس کی
سانس ہوا میں تحلیل ہو یا آسمان پر جائے یا زمین پر
رہے جیسا اس کا مقدر ہے ــــ اور اس کے ہاتھ پاؤں
پودوں کی شکل میں پھر سے نمودار ہوں ــــ

ــــ (آگ کا دریا ص ۴۶)

رگ وید کا ایک شاعر کہتا ہے اندر کی مناجات کرو۔ دوسرا شاعر کہتا ہے اندر کا کوئی وجود نہیں ــــ آدمی، مذہبی ہو یا ملحد، وہ موت سے خوفزدہ ہے، اس لئے وہ تناسخ کے

فلسفے کا سہارا لیتا ہے اور اپنے کو یوں بھی تسکین دیتا ہے کہ "موت دراصل بہت حقیر ہے۔ موسیقی خدا ہے[1]۔" وہ یہ بھی سوچتا ہے کہ "لفظ جو شروع میں تھا اور خدا تھا ــــــ (مدتوں بعد فلسطین کے حکما نے یہ جملہ دہرایا[2])" اب لفظ اور خیالات کے رشتے پر غور کیا جاتا ہے۔ پھر وحدت الوجود کا نظریہ سامنے آتا ہے میں خود حقیقتِ اصلی، یعنی برہما کا دوسرا نام ہوں۔ یہ سب فلسفہ طرازیاں وقت کی تغیر کاری سے آدمی کے وجود کو محفوظ رکھنے کے لئے تراشی ہوئی پناہ گاہیں تھیں کیونکہ آدمی موت کو قبول کرنے پر تیار نہیں ــــــ علم سے آزادی ملتی ہے۔ علم سارے وجود کی بنیاد ہے۔ گیان میں نجات ہے۔ (سوچتے سوچتے گوتم وقت کے اس نقطے پر واپس لوٹ آیا جہاں وہ اس سمے موجود تھا) قید اس لئے ہوتی ہے۔ اُس نے گھاس پر سے اُٹھ کر بیٹھتے ہوئے کہا کہ خودی اپنے آپ کو اپنے ذہن سے حائل کر لیتی ہے اور لہٰذا دکھ اور گناہ اور ذہنی اور اخلاقی کمزوریوں کا شکار ہو جاتی ہے ــــــ پراکرتی کا تجربہ کسی کو تو کرنا ہے۔ یہ تجربہ خالص روح کرتی ہے، یہ تجربہ میں بھی کر رہا ہوں۔ اُس نے سوچا یہ تجربہ کرتے کرتے میں کدھر جاؤں گا۔ لیکن کوئی پرواہ نہیں ــــــ سوال حقیقت پسندی یا تصوریت کا نہیں۔ صحیح عمل اصل چیز ہے[3]۔" "وقت سنسناتا ہوا اس کے چاروں اور ڈول رہا تھا" اب مذہب فلسفے کے آگے کمزور درجے کا علم ہو گیا تھا ــــــ مگر جس مسئلے کو مذہب حل نہ کر سکا، فلسفہ کیا حل کرتا ــــــ کرشنا کا فلسفہ عمل گیان مارگ بھی دکھاتا ہے اور بھگتی مارگ بھی ــــــ مگر مہاویر نے کہا۔

ــــــ خدا وندِ عالم کا کوئی وجود نہیں۔ دنیا ابدی ہے اور اپنے وجود میں قائم اور مادہ اور خلا اور دھرم اور ادھرم اور روحوں کی ترکیب سے مبنی ہے۔ صرف یہی ایک حقیقت ہے ــــــ

اور شاکیہ منی نے کہا "خدا ہو یا نہ ہو۔ حقیقت محض یہ ہے کہ دکھ موجود ہیں۔ باسٹھ فلسفے اور دنیا کے باسٹھ گن ہیں۔ محبت بیکار ہے، فلسفہ بیکار ہے، سب نرموہ ہے، سب مایا ہے، سب دھوکا ہے۔ شروع میں نہ وجود تھا اور نہ عدم وجود۔ ہر شے خلائے غیر حقیقی ہے۔

---

[1] آگ کا دریا ص ۶۶-۶۷ [2] آگ کا دریا ص ۶۹ [3] آگ کا دریا ص ۷۲

پھر یہاں خواہشوں کا گزر کہاں ؟ کوئی تمنا کرے گا اور کس چیز کی ؟ کسی چیز کا کسی چیز کے ساتھ کوئی تعلق نہیں۔ ہر شے اپنا لمحاتی وجود خود ہے اور شاید یہ ہمیں نے کہا ہے کہ ہم سمجھتے ہیں کہ ہم ہیں حالانکہ ہم اضافیت میں ڈوبے ہوئے ہیں۔

——— ہر شے تکلیف ہے، سرو دُم دکھم دکھم۔ ہر شے فانی ہے۔ جسم اور روح دونوں کی کوئی اصلیت نہیں۔ روح لازوال نہیں محض اس کو تشکیل دینے والے عناصر باقی رہتے ہیں۔ روح کا آواگون نہیں ——— محض کرم کا آواگون ہے۔ انسان اس طرح دفعتاً بجھ جاتا ہے جیسے چراغ کو پھونک مار کر گل کر دیا جائے۔ صرف واقعات اور احساسات کا دورِ تسلسل قائم ہے اور رہے گا۔ ——— (آگ کا دریا، ص ۷۶)

گوتم نیلمبر گیان کا راستہ چھوڑ کر دکھ بھوگنے نکلتا ہے ——— وہ چمپا کے عشق میں گرفتار ہوتا ہے، مگر اُس سے بھاگتا ہے، چمپا اسے ڈھونڈتی جنگلوں جنگلوں روتی اور آواز دیتی ہے، مگر گوتم نیلمبر جو فنکار ہے، شاعر ہے، اداکار ہے، نت نئے بھیس بدلتا، زندگی کے ہر عیش کو چکھتا اس میں ڈوبتا نہاتا اور پھر بیباک نکل آتا ہے ——— وہ محبت کو بھی قید سمجھتا اور آزادی کے لیے بھاگتا پھرتا ہے۔ شراوستی اور ایودھیا چندر گپت موریہ کی فوجوں کے سیلاب میں بہہ جاتے ہیں، چمپک اس سیلاب میں ڈوب کر ایک بار پھر اُبھرتی ہے، گوتم تو سمجھ رہا تھا کہ اُس نے محبت سے بھی آزادی حاصل کر لی سوچتا ہے:

——— آزادی کا مقصد کیا ہے۔ اس کے معنی کیا ہیں۔ اس کا فیصلہ کون کرے گا کہ کون آزاد ہے اور کون نہیں ہری شنکر تم کو آزادی کی تلاش میں کیا ملا؟ آخر اسرار جو تم پر منکشف ہوئے وہ سوائے تمہارے اور کون جانے گا۔ ہم سب اپنے اپنے اسرار میں کسی دوسرے کو شریک نہیں کر سکتے۔" ——— (آگ کا دریا ص ۹۹)

ہری شنکر بدھ بھکشو بن کر راج پاٹ، تو یوں سبھی چھن ہی جاتا ہے کر آزادی کی تلاش میں ہے۔ اُسے کچھ نہیں ملا۔ بدھ نے آنند کو عورت سے بچانا چاہا تھا کہ یہ بھی مایا کا زہر اپنے

وجود کی رگ و پے میں سرایت کیا، چمپا اور نرملا اور اکلیش، اراجے مہاراجے، ان کے لاؤ لشکر، ان کی شکست و فتح، شراوستی، ایودھیا، پاٹلی پتر، نالندہ، ٹکسلا اور عالیشان محلات و باغات سب وقت کے ایک دھارے میں بہہ جاتے ہیں۔ ڈوبتا ہوا گوتم نیلمبر دریا کے سیلاب میں ایک پتھر کو پکڑتا ہے، مگر اس کی انگلیاں کٹی ہوئی ہیں ـــــ اس پتھر کا تعلق ماضی سے ہے، مگر زماں کا سیلاب پتھروں سے نہیں رکتا ـــــ وہ پل بھر سے زیادہ پتھر کو اپنی گرفت میں نہ رکھ سکا ـــــ سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے اوپر سے گزرتی چلی گئیں ـــــ اور اب سرجو کے کنارے ابو المنصور کمال الدین کھڑا دریا کے بہاؤ کو دیکھ رہا ہے[1]۔

ابو المنصور کمال الدین محقق، مورخ، عربی اور عجمی فلسفہ و منطق کا فقیہی، شاہ حسین شرقی کا خاص الخاص آدمی بھی ایک چمپا سے بھاگتا ہے، اُسے بھی آزادی کی تلاش ہے۔ حکومت اور جاہ و منصب شاہ حسین شرقی کے زوال کے ساتھ ختم ہو جاتے ہیں۔ وہ پنڈتوں سے گیان حاصل کرتا ہے مگر اُسے سکون کبیر کی منڈلی میں ملتا ہے ـــــ لیکن اُسے نہ تو شہزادی ملتی ہے نہ چمپا ہاتھ آتی ہے۔ آزادی کی تلاش میں گوتم کی طرح وہ بھی دونوں کو کھو دیتا ہے اور پھر اپنے آپ کو پانے کی کھوج میں خود کو بھی گم کر دیتا ہے ـــــ شراب، لہو و لعب، ناچ رنگ سب وجود کے تجربوں میں رنگ بھرتے ہیں، مگر آزادی کے بغیر وجود ناممکن رہتا ہے ـــــ وقت کا مسئلہ اسے بھی پریشان کرتا ہے۔ ہندو، فلسفی کہتے ہیں زبان و مکان اضافی ہیں سامی نظریۂ کائنات میں ابتدائے آفرینش سے روزِ قیامت تک ایک مخصوص بامنابطہ وقفہ تھا ـــــ جس کے بعد ابدیت ہی ابدیت ہوگی ـــــ ہندی حکما کہتے تھے ابتدائے آفرینش کے بعد پھر ابتدائے آفرینش ہے۔ اور کوئی ایسا مخصوص نقطہ نہ تھا جہاں سے وقت شروع ہوا ہے۔ یہ حکما کہتے تھے کہ وقت کا لمحہ مختلف انسانوں کے لئے مختلف ہے۔ انسانی وقت دیوتاؤں کے وقت کا سوواں اور برہما کے وقت کا دس لاکھواں حصہ ہے ـــــ اُس نے پڑھا زمان و مکاں کی حقیقت کی جہت میں اور حقیقت وجود میں آنے کی کیفیت کا دوسرا نام ہے اور ـــــ اور اشکال اور ہیئتوں کے پیچ پیچ نمود اور دنیاؤں کے تسلسل کا ایک ابدا چکر ہے جو کبھی ختم نہ ہوگا[2]۔" وہ مختلف مدرسہ ہائے وقت کی بھول بھلیاں میں کھو گیا۔

---

[1] آگ کا دریا ص ۱۲۷
[2] آگ کا دریا ص ۱۸۵

اس نے شنکر اچاریہ کے فلسفے سے بھی رجوع کیا جو وحدت الوجود کے قائل تھے ـــــــ اس کشاکش میں اُسے کبیر صاحب نے اپنی اور کھینچ لیا، واپس بلا لیا۔

مسلمان صوفی شاعر عراقی نے بھی یہی بتایا کہ وقت اضافی ہے، روشنی، آواز، مادے، انسان ملائکہ اور خدا سب کے لئے یہ وقت الگ الگ ہے ـــــــ خدا کے لئے صرف بے زمانی ہے، ابدیت ـــــــ بیسویں صدی کے اقبال بھی وقت کو اضافی اور موضوعی مانتے تھے، مگر ان کے نزدیک زماں ناقابلِ تقسیم کُل، ایک رواں دواں سیل، ایک فعالی قوت تھا، حدیث قدسی ہے "زمانے کو بُرا نہ کہو، میں خود زمانہ ہوں" ـــــــ بیسویں صدی کے جدید فلسفوں نے بتایا کہ انسان کا عمل خود زماں کا عمل ہے یعنی انسانی وجود ہی زماں کی جہت متعین کرتا اور اسے توانائی عطا کرتا ہے ـــــــ پھر بھی وقت سب پر غالب ہے، اس کے دھارے میں شاہ حسین منشرقی، چمپا اور شیر شاہ، سکندر لودھی، ہمایوں اور مغل سلطنت کا جاہ وجلال ہی نہیں بہہ گیا، بلکہ تصورات و اقدار بھی بہہ گئے ـــــــ تصورات و اقدار بھی اضافی ہیں، کیونکہ وقت ان کو بناتا، شکل عطا کرتا، بدلتا، بگاڑتا اور مٹا دیتا ہے ـــــــ "آگ کا دریا" وقت کے اسی سیلِ رواں کے ساتھ ہمیں انگریزوں کے زمانے تک لاتا ہے۔ دریا وقت ہے اور آگ انسانی وجود ان کے اشتراک و تعامل سے تاریخ بنتی اور تہذیبیں طلوع وغروب ہوتی ہیں۔

سلطانِ عالم واجد علی شاہ اور ان کے رفیقِ خاص نواب کمال رضا عرف کمن کربلائے معلیٰ کے سفر کی نیت کرتے کرتے وقت کے دریا میں ڈوب جاتے ہیں، کلکتے کا سیلبروت انگریزوں کی بابوگیری کرتا اور نئے علوم سیکھتا ہے، اس کا خاندان، تعلیم یافتہ بنگالی خاندانوں کی طرح سماجی بلندی حاصل کر لیتا ہے نواب کمن کے اعزا اور اولاد اس تعلیم اور راستی سے بھاگنے کے باوجود وقت کے دھارے پر بہتے بہتے انگریز پرستی ہی کی راہ پر آتے ہیں ؎

زمانہ ایک ہی رستے پر لا کے چھوڑے گا

رواں ہے ایک ہی دھارا کوئی کہیں سے چلے

گوتم نیلمبر پھر بیسویں صدی میں زمانے کے دھارے پر اُبھرتا ہے، ہری شنکر اپنی بہنوں راج اور نرملا کے ساتھ وجود کا تجربہ کرنے پھر آتا ہے۔ کمال اپنی بہنوں طلعت اور تہمینہ کے ساتھ اور اپنے چچا زاد بھائی عامر صاحب کے ساتھ نیا جنم لیتا ہے ـــــــ چمپاوتی اب چمپا احمد ہیں ـــــــ اور بھی سینکڑوں کردار ہیں، بیسیوں اور خیالات ہیں، اودھ کی نیوڈل تہذیب کی صالح اقدار،

وہ لوگ جو بہت نیک اور بہت شریف تھے، وضع دار اور رواداری تھے، جو ہولی اور محرم، دیوالی اور عید، شب برات اور رکھشابندھن مل کر مناتے تھے۔ ہری شنکر تہمینہ اور طلعت کا بھی ویسا ہی چہیتا بھائی تھا، جیسا راج اور نرملا کا ـــــ اس محفل میں اوروں کے ساتھ چمپا احمد بھی آتی ہیں، متوسط درجے کے ایک وکیل کی بیٹی، اور گوتم بھی بہرائچ سے آکر ان میں شامل ہو جاتا ہے یہ سب اپنی اپنی تلاش میں ہیں ـــــ ان سب کے اپنے علیٰحدہ علیٰحدہ وجود ہیں، اور ان کے اپنی ذاتی تجربات ـــــ یہ ایک دوسرے کے شریک بھی ہیں، ان کے دکھ اور خوشی، محبت اور نفرت کے راز داں بھی، مگر ہر ایک اپنی جگہ ایک گنجینۂ اسرار بھی ہے ـــ یہاں قدیر اور کمران بھی ہیں، رام دیا اور اس کا شوہر بھی، حسینی خان ساماں بھی ہے اور گنگا دین کو چوان بھی ـــــ ان سب کی اپنی قدریں ہیں، زندگی کے اپنے تصورات ہیں، وفاداریاں اور وابستگیاں ہیں، نفرتیں اور تعصبات ہیں ـــــ ان سب کا وجود دوسروں پر منحصر ہے۔ زمینداری کے نظام میں ایک طرف ظلم وجبر ہے استحصال ہے، قدامت، اور انگریز پرستی ہے، دوسری طرف وضع داریاں ہیں، انسانی تعلقات کا احترام ہے، مروّت ہے شرافت ہے، تہذیب کے مخصوص تصورات ہیں ـــــ مگر کسی کو خبر بھی نہیں ہوتی اور وقت ان سب کی زندگیوں سے کھیلتا اور انہیں بدلتا چلا جاتا ہے ـــ سیاست سے بھاگنے والے مسلم لیگ اور کانگریس کی سیاست میں شریک ہوتے ہیں ـــــ سوشلزم اور کمیونزم پر بحثیں کرتے، جلسے اور جلوسوں، مظاہروں اور ہنگاموں میں شریک ہوتے ہیں ـــــ یہ وقت ہے، جو ان سب کو اپنے بہاؤ پر بہائے جا رہا ہے۔ آخر آزادی آتی ہے، ملک تقسیم ہوتا ہے، خاندان بٹتے ہیں، وفاداریاں تقسیم ہوتی ہے، وابستگیاں بدلتی ہیں، نئے رشتے بنتے اور پرانے رشتے ٹوٹتے ہیں ـــ اب لکھنؤ کے خوش باش کھلنڈرے گرم جوش باشعور، حساس اور ذہین جوان لڑکوں لڑکیوں کا یہ گروہ لندن میں بیٹھا اپنے حال کا رشتہ ماضی سے جوڑ رہا ہے،

" پھر دفعتاً طلعت خاموش ہو گئی ـــــ دیکھو، اس نے کمال سے کہا، میں نے محسوس کیا ہے کہ میرا ماضی صرف میرے لئے اہمیت رکھتا ہے۔ دوسروں کی دنیا کے لئے اس کے کوئی معنی نہیں ہیں۔ ان کو اس سے دلچسپی نہیں ہو سکتی۔

"میرا ماضی محض میرا ماضی ہے"، کمال نے طلعت کی بات دہرائی" اور دنیا کو صرف حال سے دلچسپی ہے"۔ ہری شنکر کی آواز گونجی۔

"لیکن ماضی حال ہے، حال ماضی میں شامل ہے اور مستقبل میں بھی ——— وقت کی اس شعبدہ بازی نے مجھے بڑا حیران کر رکھا ہے" طلعت نے اُداسی سے کہا "میں وقت کے ہاتھوں عاجز آ چکی ہوں۔ تم میں سے کوئی میری مدد نہیں کرتا۔"

——— تمہاری مدد طلعت بیگم شاید آئن اسٹائن بھی نہیں کر سکتا"، ھری شنکر نے کہا (آگ کا دریا ص ۳۱۴-۳۱۵)

یہاں وقت سیال بھی ہے، منجمد بھی ——— وہ باہر جہاں دنیا میں انقلاب آفریں تبدیلیاں ہو رہی ہیں، بہہ رہا ہے، بے روک، مسلسل اور اندر جہاں ماضی یادوں کی برات ہے، برف میں منجمد ہے۔

——— ھم وقت سے اور اندھیرے سے خوفزدہ ھیں، کیونکہ وقت ایک روز ھمیں مار ڈالے گا۔ اور اندھیرا ھماری آخری جائے پناہ ھوگا۔" ——— (آگ کا دریا، ص ۳۱۵)

——— اس لئے بے چاری لڑکیو، تم جو حال میں گھسی ہو جین اوتیل کا ریہرسل کر رھی ھو، خوش ھو لو، کیونکہ کل تم بھی مر چکی ھوگی، چونکہ زندگی کی جس جنگ میں حصہ لینے کے لئے تم یہاں سے نکلوگی۔ اس کے محاذ پر کام آنے والوں کے لئے کوئی پیتل کی تختیاں دیواروں پر نہیں لگائی جائیں گی ——— اس چیپل کی سفید سیڑھیوں پر کھڑے ھو کر سوچو۔ کون کہتا ھے کہ سامی مذاھب کا نظریۂ کائنات غلط ھے۔ صراطِ مستقیم صرف ایک ھے سیدھی اور تنگ، ایک پیدائش سے ایک موت کی طرف جانے والی۔ جس کے بعد کوئی ایسی نہیں۔ اس لئے بیچاری لڑکیو، تم جو پھولوں کے کنج میں ناچ رھی ھو۔ چاھے تم کسی خدا کی عبادت کرتی ھو (اور چونکہ تم عورت ھو، تمہیں اصلی مشکل ھی سے بنوگی) یاد رکھو کہ جب تم چاندنی کی اس دنیا سے باھر چلی جاؤ گی تو پھر کبھی لوٹ کر نہ آؤ گی دوسرے تمہاری جگہ لے لیں گے۔ ان سب جگہوں میں وھی سب ھوگا جو تمہارے وقت

میں ہوتا تھا۔ لیکن دنیا بدل چکی ہوگی۔ دنیا لحظہ بہ لحظہ بدلتی ہے۔" ——————— (ص ۲۵۵)

وہ سیڑھیوں پر جا کھڑے ہوئے جو ندی میں اترتی تھیں۔

"دریا بہتا ہوا وقت ہے۔ پتھر TIMELESS BECOME کی علامت ہے۔ پتھر وقت کی منجمد شکل ہیں اور کائنات کا خاتمہ جو ہے کی موت کی طرح یقینی ہے اور اتنا ہی غیر اہم۔"........

——— یہ ندی ہماری زندگیوں کا سمبل ہے۔"

——————— (ص ۳۹۹)

وقت کے اسی بہاؤ تسلسل کا نام تاریخ بتلاتی ہے کہ ہزیمت، عدم تحفظ، اور دردناک جدوجہد ہی انسان کا مقدر ہے اور زندہ رہنے کے قابل وہی زندگی ہے جو وقت کا بہادری سے سامنا کرتی ہے۔ اس تاریخ کا نہ تو نقطۂ آغاز ہے نہ انتہا۔ یہ بھی نہیں معلوم کہ یہ کہاں ختم ہو گی۔ وجودیوں سے پہلے بھی زندگی کے المیہ مفہوم پر مفکرین نے غور کیا تھا، مگر بیسویں صدی کے عظیم المیوں نے، جو عظیم الشان انسانی کامیابیوں کے پروردہ تھے اس المیے کو زیادہ عبرتناک بنا دیا ہے۔ دوستوفسکی نے کہا تھا "آدمی کبھی حقیقی دکھ کا ساتھ نہیں چھوڑے گا کیونکہ دکھ ہی شعور کا واحد سرچشمہ ہے۔" اونامونو نے اعلان کیا تھا کہا کہ "دکھ بھوگنا ہی ہمارے وجود کا ثبوت ہے۔" وجود اپنا انکشاف دہشت کے تجربے کے ساتھ کرتا ہے۔ وجود کا تجربہ عدم کا احساس بھی دلاتا ہے، اونامونو نے ہی کہا تھا کہ "مجھے بچپن میں کبھی دوزخ کے تصورات سے بھی دہشت نہیں ہوئی کیونکہ میں جانتا تھا کہ سب سے زیادہ بھیانک عدم ہے۔" ہائیڈیگر دوسرے موجودات کو ONTIC کہتا ہے اور انسانی وجود (DA SEIN) کو ONTOLOGICAL وجودیاتی مانتا ہے کیونکہ انسان ہی کو اپنے وجود کا شعور اور تجربہ ہوتا ہے۔ دوسرے موجودات اس شعور سے عاری اور اس تجربے سے محروم ہیں۔ اس شعور کے ساتھ ہمیں اپنے مخصوص تاریخی حالات کا بھی شعور ہوتا ہے، یہ شعور ہمارے وجود کا اپنا تجربہ ہے ——— بیسویں صدی کے حالات، عظیم جنگوں، بدلتی ہوئی سرحدوں، انسانوں کی تقسیم، ٹکنالوجی کے جبر اور مشینی زندگی نے دہشت کا احساس قوی کیا۔ ولیم جیمس کو بھی اپنے تاریخی وجود کے شعور کا احساس تھا، لیکن وہ اسے عارضی چیز سمجھ کر نظر انداز کرتا ہے۔ وٹ گن آسٹائن WITTGENSTAIN تو اسے ایسا مرض یا اختلال کہتا ہے جس کا

علاج ڈھونڈنا چاہئے ـــــ مگر وجودی مفکرین ان رویوں کو تاریخی وجود سے فرار کے مترادف قرار دیں گے ۔ وجود کی دہشت زندگی اور کائنات دونوں کی لایعنیت روشن کرتی ہے ۔ آدمی نہیں جانتا کہ وہ کیوں موجود ہے اور اس کی منزل کیا ہے ؟ "آگ کا دریا" میں ہر کردار وجود کی اسی دہشت سے دوچار ہے ـــــ یہاں اس کا موقع نہیں کہ میں وجود کی دہشت کے متعلق مختلف وجودی مفکرین کے آرا اور ان کے اختلافات کو پیش کروں ، لیکن اتنا ضرور کہنا چاہوں گا کہ یہی دہشت جو ایک طرف اُسے زندگی کی بے معنویت کا احساس دلاتی ہے ، دوسری طرف اسے کائنات ، خدا اور خود اپنی ذات سے الگ کر کے تنہا بھی کر دیتی ہے ـــــ کر کے گارکا خدا بھی اُسے اکیلا ہی چھوڑ دیتا ہے ـــــ ہیگل نے تنہائی کے مسئلے کو مابعد الطبیعاتی سطح پر حل کرنا چاہا تھا ، مارکس نے اس مسئلے کو معاشرتی اور معاشی مسئلے کے طور پر سرمایہ اور محنت کے تضاد سے حل کرنا چاہا ـــــ محنت جب اپنی پیداوار یا تخلیق پر قدرت نہیں رکھتی ، بلکہ وہ دوسرے کی ملکیت ہو جاتی ہے تو انسان اپنی پیداوار سے اجنبی ہو جاتا ہے ـــــ وجودیت میں بھی یہ مسئلہ بنیادی طور پر سماجیاتی ہے ، لیکن وجودیت اس سے آگے بڑھ کر اسے نفسیاتی سطح پر بھی سمجھنا اور حل کرنا چاہتی ہے ۔ وجود کی دہشت کیوں ؟ اس لئے کہ ہم خود کو تنہا پاتے ہیں ، ہمارے وجود میں کوئی دوسرا شریک نہیں ، ہم دوسروں سے بندھے ہوئے ہیں مگر اپنے اندر قید بھی ہیں ـــــ اپنی موت کو ہمیں تنہا بھی جھیلنا ہے ، اس تجربے میں کوئی اور شریک نہیں ہو سکتا ـــــ دنیا رنگ ، نسل ، مذہب ، نظریے ، اور سرحدوں میں بٹی ہوئی ہے ـــــ انسانی وجود کو معتبر زندگی گزارنے کا بھی موقع نہیں ملتا کیوں کہ وہ ایک بڑی معاشرتی مشین کا بے نام پُرزہ ، تاریخی صورت حال کا ناگزیر حصہ اور وقت کے بہاؤ میں ایک حقیر تنکا ہے ۔ ہم سب اپنے غیر معتبر وجود کا بوجھ کاندھوں پر لادے ، احساسِ گناہ کا شکار ، اپنی اپنی تنہا زندگیاں بسر کرنے پر مجبور ہیں ـــــ حالانکہ ہم جانتے ہیں کہ ہمیں معتبر زندگی گزارنے کی آزادی ہے ـــــ مگر یہ آزادی خود دہشت ناک ہے ، اس کے لئے ہمیں ایسے وجودی تجربے سے گزرنا ہوگا جو دُکھ کا راستہ ہے ۔ خود اپنی تخلیق کرنے کی ذمہ داری اور اپنی منزل متعین کرنے کی آزادی قبول کرنے کا سودا مہنگا پڑتا ہے ـــــ اس لئے غیر معتبر وجود ہی سے مفاہمت کر لیتے ہیں ـــــ وجود کا یہ عدم اعتبار ہی اس کی لغویت یا بے معنویت کا سبب ہے ـــــ آدمی کائنات میں معنی پیدا کرتا ہے جب اُس کی زندگی ہی

لایعنی ہو تو کائنات کیونکہ بامعنی ہو سکتی ہے ـــــ اس طرح زندگی کی معنویت اور کائنات کی بے معنویت، معتبر وجود کو تج کر عدم معتبر وجود پہ قناعت کر لینے کا نتیجہ ہے ـــــ ہائیڈیگر اسی عدم معتبر وجود کو MAN کہتا ہے، جو دنیا سے اور سماج سے سمجھوتہ کر کے آدمیت یعنی معتبر وجود کی سطح سے نیچے اتر آتا ہے۔ یہ سقوط آدم ہے، مذہبی مفہوم میں نہیں بلکہ وجودی مفہوم میں ـــــ کامو کے ڈرامے CALLIGULA کے ہیرو کی مسٹرس اس سے پوچھتی ہے:

"کیا یہ دہشت ناک آزادی ہی اب بھی تمہارے لئے مسرت ہے؟

وہ جواب دیتا ہے "یقین کرو کہ اس کے بغیر میں ایک قانع آدمی تو ہو جاؤں گا ـــــ لیکن شکر ہے کہ میں نے تنہا آدمی کی الوہی بصیرت جیت لی ہے۔"

یہ خالص وجودی طرز فکر کا اظہار ہے ـــــ

آگ کا دریا میں وقت کے گہرے وجودی عرفان کے ساتھ موت بھی زندگی کے لازمی نتیجے کی صورت میں ہر جگہ سامنے آتی ہے ـــــ تنہائی بھی اس کے کرداروں کو اپنے حصار میں لیے ہے، اور یہ سب وجود اور آزادی سے دہشت زدہ بھی ہیں، وجودی فلسفے کے ان عناصر سے جس طرح اس ناول کے فکری پس منظر کی تشکیل ہوتی ہے، اسکی طرف اشارے ضروری ہیں۔

اداس نسلیں کا ہیرو نعیم موت کو جس وسیع پیمانے پہ دیکھتا اور برتتا اور زندہ مردوں سے ملتا ہے، آگ کا دریا میں ویسی مثالیں نہیں ملتیں، لیکن موت کا تصور اس ناول کے کرداروں کا پیچھا ضرور کرتا ہے، جس کی کچھ تفصیل اس ناول میں وقت کے فعّال کردار کے ضمن میں دی جا چکی ہے ـــــ موت وجودیت کا ایک مستقل موضوع ہے۔ لیکن یہ مذہب کی وہ موت نہیں، جسے ماندگی کا وقفہ کہا جائے، بلکہ زندگی کا لازمی خاتمہ ہے ـــــ یا پیرس کہتا ہے کہ "تفلسف" کے معنی ہیں یہ سیکھنا کہ کس طرح مرا جائے" پاسکل نے اس سے پہلے یہ بتایا تھا کہ آدمی کی موت فطرت کی ہلاکت خیز قوتوں کے مقابلے میں اس لئے زیادہ شاندار اور بامعنی ہوتی ہے کہ آدمی موت کا شعور رکھتا ہے اور یہ جانتا ہے کہ وہ مر رہا ہے ـــــ دوستوفسکی نے IDIOT میں پرنس مشکن کی زبانی جو انسان کے وجود کا ایک چہرہ ہے ایک قصہ بیان کیا ہے۔ ایک شخص کو کئی دوسرے آدمیوں کے ساتھ موت کی سزا دی گئی ـــــ وہ اپنی موت کے منتظر تھے، ۴م۲ منٹ اسی حالت میں گزر گئے تو دوسرا حکمنامہ

آیا، جس کے مطابق اُس کی موت کی سزا کو دوسری نوعیت کی سزاؤں میں بدل دیا گیا تھا۔ ان ۲۴ منٹوں میں ہر لمحہ انہیں یہ یقین تھا کہ وہ چند منٹ میں مر جائیں گے۔ پادری ہر ایک کے پاس صلیب اٹھائے ہوئے گیا، اس نے کہا کہ تمہارے پاس زندہ رہنے کے لئے پانچ منٹ رہ گئے ہیں ـــــ یہ پانچ منٹ ہر شخص کو لامتناہی وقت اور ایک لامحدود دولت معلوم ہوئے ـــــ لیکن یہ خیال مستقل ستارہا تھا اور اس سے زیادہ ہیبت ناک خیال اور کوئی نہیں ہو سکتا کہ "کیا ہو اگر میں نہ مروں، کیا ہو اگر میں زندگی کی طرف لوٹ سکوں ـــــ ابدیت کی دولت ـــــ اور یہ میری ہو گی ـــــ میں ہر منٹ میں ایک عمر بسر کروں گا۔ میں ایک لمحہ بھی ضائع نہ کروں گا۔ میں ہر اُس لمحے کو گنوں گا جو گزر گیا" اس خیال کے تسلسل نے اُسے اتنا دہشت زدہ کیا کہ وہ مجنونانہ طور پہ خواہش کرنے لگا کہ اُسے جلد از جلد گولی ماردی جائے"۔

یہ دوستوفسکی کا اپنا تجربہ تھا ـــــ اور اسی نے اُسے زندگی کے معنی سمجھائے، غالب نے بھی کہا ہے ع نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا،

موت کو زندگی کا لازمی نتیجہ ماننے ہی سے زندگی بامعنی اور باقیمت ہوتی ہے، موت کے وہانے پر ہی زندگی ایک مطلق قدر بنتی ہے۔ ہائیڈیگر نے ٹالسٹائی کی کہانی "ایوان ایلیچ کی موت" کا حوالہ دیتے ہوئے اس کی تعبیر یہ کی ہے کہ اس کہانی کی دلچسپی اس میں ہے کہ کس طرح ایک وجود مرتا اور بکھرتا ہے ـــــ ٹالسٹائی خود شاید اس کہانی کے ذریعے آدمی کی آدمی سے بے اعتنائی کی مثال پیش کرنا چاہتا تھا ـــــ مگر یہ حقیقت ہے کہ ٹالسٹائی جو موت کو سب سے اٹل سچائی مانتا ہے دوستوفسکی کو ابتدا میں معمولی مصنف ماننے کے باوجود آخر میں اس کا اتنا معترف ہو گیا تھا کہ BROTHERS KARAMOZOV ہر وقت اس کے سرہانے رہتی تھی ـــــ دونوں کے تفلسف نے پاسپرس کے الفاظ میں انہیں مرنے کی معنویت سکھائی تھی ـــــ موت کا یہی عرفان ایک دوسرے سے مختلف بلکہ متضاد مصنفین کو ایک دوسرے سے قریب لایا۔

انجیل گواہی دیتی ہے کہ جب یسوع مسیح کے لب تک موت کا پیالہ آیا تو انہوں نے مایوسی میں اپنے خدا کو آواز دی "آسمانی باپ اَتو نے مجھے کیوں چھوڑ دیا ہے؟"

کامو نے اپنی سب سے زیادہ فلسفیانہ تصنیف MYTH OF SISYPUS میں لکھا ہے کہ خودکشی ہی سب سے زیادہ حقیقی فلسفیانہ مسئلہ ہے ـــــ وجودی مفکرین موت کے

متعلق سب سے اہم بات یہ کہتے ہیں کہ آدمی کو چاہئے کہ وہ ارادی طور پر موت کے شعور کو مستقل اور شدید طور پر اپنے اندر پیدا کرے ـــــ اس کا اخلاقی اثر بہتر ہوتا ہے، تقریباً یہی بات موت کے متعلق مختلف لفظوں میں ہمارے صوفیا اور پیغمبر کہتے آئے ہیں۔

موت کے اس تصور کو مریضانہ مرگ کوشی کی ذہنیت کا نام دینا وجودیت ہی سے لاعلمی کی دلیل نہیں بلکہ فلسفہ کے اس مہتم بالشان مسئلے سے ناواقفیت کا بھی ثبوت ہے، جس چیز کو روایتی مفکرین وناقدین مریضانہ رجحان کہتے ہیں اُس سے انکار کو وجودی مفکرین حقیقت سے بزدلانہ فرار کا نام دیتے ہیں ـــــ یہی فرار آدمی کے وجود کو عدم اعتبار کی سطح تک گراتی ہے (ہائیڈگر) ـــــ ہائیڈگر اور سارتر کے درمیان موت کے مسئلے کی تفسیر میں کئی اختلافات ہیں، لیکن اُن سے قطع نظر کرتے ہوئے صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ ان دونوں مفکرین کے لئے موت کا عرفان رکھے بغیر وجود معتبر نہیں ہوتا۔

"آگ کا دریا" میں تغلسف کی جو لہر کارفرما ہے، وہی اس ناول کو وقت کے المیہ رزمیہ کے ساتھ موت کے عرفان کی گہرائی بھی عطا کرتی ہے ـــــ اس ناول میں نمایاں طور پر فرد کی موت کا ذکر دو ہی جگہ آیا ہے، ایک تو وہاں جب کمال ہری شنکر اور اس کے ساتھی بنگال کے قحط زدگان کی امداد کے لئے جاتے ہیں اور ایک اسٹیشن پر ابوالمنصور کی لاش دکھائی دیتی ہے، تھوڑی دیر بعد اس کی نوجوان فاقہ زدہ بیوی آمنہ بھی موت کے منہ میں چلی جاتی ہے۔ موت کا یہ سامنا ان نوجوانوں کے لئے وجود کا ایک نیا، شدید اور گہرا تجربہ تھا، مگر لوگ جو ہر روز ایسی ہزاروں لاشیں اسٹیشنوں اور بازاروں اور راستوں پر بکھرتی دیکھ رہے تھے بے حس ہو چکے ہیں۔ فوجیوں کی ٹرین، مرنے والوں کا احترام کیے بغیر دھواں اڑاتی برما کے محاذ کی طرف روانہ ہو جاتی ہے ـــــ جہاں اور لاشیں اور موتیں وقت کے دھارے پر مستقبل سے بہتی حال کی طرح چلی آ رہی ہیں ـــــ استحصال کرنے والے اور مارنے والے موت کی حس یا شاید زندگی کا احساس بھی کھو چکے ہیں ـــــ یہ وہ بے معنی موت ہے جو ہماری سیاسی اور سماجی مشین ہزاروں انسانوں پر لادتی ہے ـــــ سارتر نے موت کی جو تین سمتیں بیان کی ہیں، یہ اُن سب سے مختلف ایک ایسی موت ہے جس کے کوئی معنی نہیں ـــــ ایسی اموات کا سامنا زندگی کو اور بھی بے معنی بنا دیتا ہے۔

"آگ کا دریا" میں موت کا ایک اور تجربہ ہے، اور وہ ہے نرملا کی موت ـــــ اُس کے

ساتھی جانتے ہیں کہ وہ کرنے والی ہے، مگر سب اس سے یا دوسرے لفظوں میں موت سے آنکھیں چراتے ہیں ـــــ نرملا، جو ایک زندہ انسانی وجود تھی، جس کی تنہائی تھی، اپنی محبتیں اور نفرتیں تھیں، اپنے خواب اور اُمنگیں تھیں، تین سال سینی ٹوریم میں رہ کر مر جاتی ہے ـــ زندگی کا کارواں ویسے ہی رواں دواں ہے ـــــ اس کے سنگی ساتھی سب اپنے اپنے معمولات میں یوں مصروف ہیں گویا کچھ ہوا ہی نہیں ـــ اس کے دسویں کا اہتمام ہوتا ہے مگر اس کی عزیز ترین سہیلیاں یہاں تک کہ بھائی بھی اُس میں شریک نہیں ہوتا اس لئے کہ مذہب اور خدا کے پاس بھی موت کا مداوا نہیں ـــــ نرملا کی موت ان سب کے وجود کے ایک حصے کی موت ہے، اس لئے کہ وہ ان سب کے ماضی میں شریک رہی ہے، سب نے اُسے چاہا اور اپنے وجود کا حصہ مانا ہے ـــــ یہ لوگ نرملا کی موت سے نہیں بلکہ خود اپنے وجود کی موت سے آنکھیں چار کرتے ہوئے گھبراتے ہیں ـــــ ہر شخص اس تجربے کا زہر اپنے خون میں چپ چاپ اُتار لیتا ہے اور کوئی طلعت کی طرح روتا بھی ہے تو چھپ کر رات کی تنہائی میں ـــــ ایک کی موت سب کی رگِ جاں سے ہو کر گزری ہے، مگر وہ اس موت کے بعد بھی زندہ ہیں ـــــ اور کسی طرح اپنے اپنے غیر معتبر وجودوں کی لاش اپنے کاندھوں پہ اٹھائے زندگی کے کارواں میں شریک رہنے پر مجبور رہیں۔

ـــــ ان سب چیزوں کے درمیان گھرے ہوئے جبکہ نرملا کا سامان اس کے قدموں میں پڑا تھا، اسے لگا گویا اس کی ساری زندگی ایک بہت عظیم الشان کباڑی کی دوکان ہے۔ یہ سب سامان فالتو ہے۔ ان سب چیزوں کو ذرا بیچ کر دیکھو، اپنی زندگی کو ذرا اس کباڑی مارکیٹ میں رکھو ـــ موت اس کی قیمت ہے ـــــ

ـــــ (آگ کا دریا ص ۳۶۴)

ان جملوں میں سارتر کے فرانز کی آواز بازگشت سنائی دے رہی ہے ـــــ اُس صدی کی آواز جس نے زندگی کو ایک کباڑ خانے میں نیلام کر دیا اور اس کے دام میں موت حاصل کی۔

سارتر نے موت کے تصور سے THE WALL اور THE VICTORS میں بحث کی ہے،

VICTORS میں لوسی (LUCY) کو موت کی سزا دی گئی ہے، اُس کا عاشق جان بچ نکلتا ہے۔ ان دونوں کے مابین ایک مکالمہ سنیے:

جان: تم مجھے اپنے ساتھ رہنے دو ـــــ میں خاموش رہوں گا، اگر تم چاہتی ہو لیکن میں یہیں رہوں گا تاکہ تمہیں تنہائی کا احساس نہ ہو۔

لوسی: تمہارے ساتھ، میں تنہا نہیں رہوں گی؟ اوہ، جان کیا اب تک تم سمجھ نہیں پائے کہ اب ہم دونوں میں کوئی چیز مشترک نہیں رہی۔

جان: کیا تم یہ بھول گئیں کہ میں نے تم سے محبت کی ہے؟

لوسی: وہ دوسری عورت تھی جس سے تم نے عشق کیا تھا۔

جان: وہ تم ہی ہو۔

لوسی: میں دوسری عورت ہوں۔ اب میں خود اپنے کو بھی نہیں پہچانتی اچھا تم مجھ سے محبت کرتے ہو،

تب؟ ہماری محبت ہمارے بہت پیچھے رہ گئی ہے، تم اس کی بات ہی اب کیوں کرتے ہو؟ اس کی حقیقت میں کوئی اہمیت نہیں تھی۔

جان: تم جھوٹ بول رہی ہو ـــــ محبت ہی ہماری زندگی تھی۔

لوسی: ہماری زندگی؟ ہاں۔ ہمارا مستقبل ـــــ میں بھی توقعات پر زندہ ہوں۔ میں نے جنگ کے خاتمے کا انتظار کیا۔ میں اُس دن کی منتظر رہی جب ہم دونوں شادی کر سکیں ـــــ میں نے ہر شام کے لئے بے تابانہ انتظار کیا ـــــ اب ـــــ اب میرا کوئی مستقبل نہیں ـــــ میں بجز موت اور کسی چیز کی متوقع نہیں ـــــ اور میں یہ جانتی ہوں کہ میں اکیلی ہی مروں گی۔ مجھے اکیلے ہی مرنا ہے۔

سارتر کے نزدیک یہ وہ موت ہے، جو ہم پر جابر قوتوں کے ہاتھوں مسلط کی جاتی ہے، اس لئے یہ زندگی کو کوئی معنی عطا نہیں کرتی۔ محبت بھی موت ہی کی طرح انفرادی وجودی تجربہ ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ دو محبت کرنے والوں کے درمیان کبھی مکمل یا نامکمل ہم آہنگی ہو ـــ ہر وجود اپنی تنہائی سے بھاگتا ہے، اور اس فرار کی راہ میں جو بھی مل جائے، پسند آجائے، اُس سے محبت کرنے لگتا ہے، مگر اس محبت کی کیا حقیقت ہے؟ سارتر کے نزدیک وجود برائے ذات کا تعلق وجود برائے غیر (BEING FOR ANOTHER) سے بھی ہے۔ دوسرے انسانوں سے

رشتہ آدمی کی ذات اور تجربے کا نچوڑ ہے سارتر کہتا ہے کہ ہم جنسی میلان رکھتے ہیں ، اس لئے جنسی اعضا بھی رکھتے ہیں ، ہمارا جنسی میلان اس لئے نہیں کہ ہم جنسی اعضا کے مالک ہیں ـــــ یعنی جنسی میلان اصل شے ہے جو ہمیں دوسرے وجود سے جوڑتا ہے ـــــ ہمارے اطراف کوئی دوسرا نہ ہو تو ہم اپنے ماحول کو اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ ہم ہی ان کا مرکز بنتے رہیں لیکن جب اس دائرے میں کوئی اور داخل ہوتا ہے تو یہ ترتیب بکھر جاتی ہے ۔ وہ تمام اشیا کو اپنے اطراف جمع کرنا ہی نہیں چاہتا بلکہ ہمیں اپنی دنیا کا ایک معروض بنانے کی کوشش کرتا ہے ۔ وہ اور وجود ذات برائے خود کے درمیان یہی بنیادی رشتہ ہے ، دونوں ایکدوسرے کو اپنا معروض بنانا چاہتے ہیں ۔ ہائیڈیگر اس کو HARDINESS کہتا ہے ۔ یعنی جو بھی شئے یا وجود ہمارے وجود کی دسترس کے دائرے میں ہو ۔ ہم اُسے اپنا آلۂ کار بنانا چاہتے ہیں ۔ انسانی وجود کے معاملے میں دوسرے کو مکمل معروض بنانے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ ہم اسے اپنا غلام بنا لیں یا اُسے مار ڈالیں ـــــ لیکن 'وجود برائے خود' کا تقاضہ یہ بھی ہے کہ وہ دوسرے وجودِ انسانی کی آزادی کو تسلیم اور اس کا احترام کرے ۔ وہ بیک وقت اُسے ایک معروض کی طرح اپنانا بھی چاہتا ہے اور اُس کی آزادی کو بھی نہیں چھیننا چاہتا ۔ اُس نے اپنے اُن ناولوں کہانیوں اور تحریروں میں ، جہاں نارمل اور حیاتی جنس کے اظہارات سے بحث کی ہے ، یہ نظریہ وضاحت سے سامنے آتا ہے ۔ AGE OF REASON INTIMACY اور دوسرے ناولوں کے کردار محبت کی اسی جہت کی تفسیر میں ہیں ـــــ ہم دوسرے کا صرف جسم نہیں چاہتے ، نہ ہی محض لذت کے لئے کوشاں رہتے ہیں ۔ یہاں یہ نکتہ بیان کردوں کہ وجودیت پرست مفکرین بھی جمالیاتی مادیت پرستوں کی طرح لذتیت اور افادیت UTILITARIANISM کی اخلاقیات اور اصولوں کے منکر ہی نہیں بلکہ مخالف بھی ہیں ۔ محبت میں ہم دوسرے کا پورا وجود اپنانا چاہتے ہیں ۔ اس کا ایک وسیلہ تو یہ ہے کہ ہم شہوانی اختلاط کے عالم میں ایک دوسرے کے لئے عین یک دیگر بن جائیں لیکن دوسرے کو اپنا معروض بنانے اور ساتھ میں اُس کی آزادی کے حق کو تسلیم کرتے ہیں جو تضاد ہے ، اُس کی وجہ سے یہ رشتہ ٹوٹنے اور بکھرنے پر مجبور رہے ۔ ہم پوری طرح دوسرے کے وجود کا عین بھی نہیں ہو سکتے ۔ دوسرے کا وجود ہمیں ندامت کے احساس سے بھی دوچار کرتا ہے ۔

"آگ کا دریا" میں محبت کے تعلقات کے تمام افسانے اسی نوعیت کے رشتے اور اس کے

ٹوٹنے بکھرنے کے افسانے ہیں۔ پہلا گوتم نیلمبر چمپک رانی کو اپنا معروض بنانا چاہتا ہے، اس سے عشق کرتا ہے لیکن وہ اس کی اور اپنی دونوں کی آزادی کا احترام کرتا ہے۔ اس لئے یہ رشتہ ناکامی پر ختم ہوتا ہے۔ اپنی آزادی کے لئے دونوں ایک دوسرے کو کھو دیتے ہیں، راجکماری نرملا، جو دل وجان سے گوتم پر فدا ہے، یعنی اسے اپنے وجود کے دائرے میں اپنا معروض بنانا چاہتی ہے، اس کی موجودگی میں سارتر کے الفاظ میں ہی ایک ہی طرح کی خاموش ندامت یا پشیمانی محسوس کرتی ہے۔ وہ اپنے وجود کو اس پر منکشف بھی نہیں کرنا چاہتی ——— اس طرح یہ رشتہ قائم ہی نہیں ہو پاتا۔ امبیکا کو پوری طرح اپنانے کے بعد بھی اس کے وجود کی آزادی کی ملک اُسے مجبور، گھر، عیش و آرام تجنے پر مجبور کرتا ہے۔ ابوالمنصور کمال الدین اور اس کی محبوباؤں کا المیہ بھی یہی ہے۔ اب ہم عہدِ حاضر کے گوتم اور تہمینہ، چمپا احمد، اور نرملا، روشن اور شاہ رخ سلطانہ کو دیکھیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ قرۃ العین، شعوری طور پر نہ ہی لاشعوری طور پر وجودی نظریۂ محبت کے ثبوت میں مثالیں پیش کر رہی ہیں ——— قرۃ العین کے ناولوں اور افسانوں میں شدید قسم کی جنسیت کا کبھی اظہار نہیں ہوتا ——— وہ جسم اور جسمانی تعلقات کے ذکر کو چھوتی ہوئی بھی ڈرتی ہیں۔ فرائڈ کی جنسیت کا ان پر کوئی اثر نہیں جسمانی تعلقات اپنی شدت کے ساتھ اداس نسلیں کے ہیرو نعیم کے جنسی تجربات میں ظاہر ہوتے ہیں، آگ کا دریا میں ایسی کوئی مثال نہیں ملتی ——— قرۃ العین ایک مدت تک رومانی تصورات کے دھندلکوں کی اسیر رہی ہیں ——— لیکن اس ناول میں وہ رومانیت کی سطح سے اوپر ہی نہیں آئیں بلکہ نوجوانوں کی رومانی زندگی کا تنقید و تضحیک سے ذکر بھی کرتی ہیں، مجموعی طور پر اس کا اسلوب رومانی نثر کا اسلوب ہے، انہیں ماضی بعید اور ماضی قریب خصوصاً آزادی سے قبل کی مشترکہ ہندو مسلم تہذیب، اس کی اقدار، اس کے تصورات عزیز ہیں، خصوصاً اردو کی تو وہ عاشق ہیں ——— اس کے باوجود آگ کا دریا، فکری سطح پر مخالف رومانیت رجحان کا عکاس ہے۔ یہ بھی وجودیت ہی کا ایک عنصر ہے ——— اسی کے ساتھ قرۃ العین نے تمام ماقبل عقلی فلسفوں تصوریت اور عقلیت دونوں کو لفظی گورکھ دھندا بھی ثابت کیا ہے۔ مخالف عقلیت اور مخالف رومانیت میلانات کی آمیزش وجودی فکر اور وجودی طرز احساس کی ایک اور جہت ہے ——— اس لحاظ سے قرۃ العین نے وجودیت کے کئی عناصر کو اپنے اس ناول میں جذب کیا ہے۔

"آگ کا دریا" میں محبت کا تعلق سطحی رومان زدگی نہیں ـــــ نوجوانوں کی رومان زدہ نفسیات کا انھوں نے مذاق اڑایا ہے۔ تہمینہ اور نرملا اور چمپا عنفوانِ شباب کی جذباتیت میں مبتلا نظر آتی ہیں، تہمینہ اور نرملا روایتی تصورِ عشق کی نمائندگی بھی کرتی ہیں ـــــ مگر آگے چل کر یہ دونوں لڑکیاں بھی عہدِ حاضر کی آزادی پسند اور انفرادیت پسند خواتین کا روپ دھار لیتی ہیں۔ تہمینہ عامر رضا بھیا صاحب سے شادی کرنے سے انکار اس لئے کر دیتی ہے کہ وہ پرانی ستی ساوتریوں کی طرح ٹھیکرے کی مانگ پر خود کو عامر رضا کی کنیز بنانے پر آمادہ نہیں ـــــ اسکا وجود ہی اس خیال سے بغاوت کرتا ہے کہ عامر رضا جو چمپا کے عاشق ہیں، کسی اور کو پوجتے ہیں، رسم ورواج کے زیرِ اثر یا اُس پہ رحم عطا کر کے، یا حالات سے مجبور ہو کر اُس سے شادی کر لیں ـــــ اس لئے وہ عامر کے رضامند ہو جانے پر شادی سے انکار کر دیتی ہے ـــــ وہ اپنے وجود کی آزادی کو باقی رکھنے کے لئے دوسرے کا معروض بننے پر آمادہ نہیں۔

دوسری طرف چمپا ہے، انتہائی منفرد، حسین، ذہین، حسّاس اور آزادی پسند ـــــ وہ عامر رضا کو تہمینہ سے تو چھین لیتی ہے، مگر خود اُس کی شخصیت کے طلسم سے بھاگتی ہے۔ عامر رضا ہیں بھی عام سطحی، عشق باز قسم کے دنیادار اور مستقبل کی کامیابی، خوشی اور دنیاوی ترقی پر نظر رکھنے والے نوجوان ـــــ چمپا رومان پرست ہے، اس کے آدرش اونچے ہیں، وہ اپنے کو نیوڈل کلاس کی سطحیت میں بھی گرفتار نہیں کرنا چاہتی ـــــ پھر اس محفل میں گوتم نیلمبر داخل ہوتا ہے، ذہین، حسّاس فنکارانہ مزاج رکھنے والا، خوددار، خود پرست۔ چمپا، اس کی طرف اور وہ چمپا کی طرف کھنچتا ہے ـــــ وہی کشمکش ہے کہ ایک دوسرے کو اپنے دائرہ وجود کا معروض بنائے، مگر دونوں دوسرے وجود کی آزادی کا احترام اور ساتھ ہی اپنی انتخاب کی آزادی کی قیمت بھی جانتے ہیں ـــــ لکھنؤ سے لندن تک ہر موڑ پہ یہ کشمکش جاری رہتی ہے کہ کون کس پہ غالب آتا ہے۔ سات برس بعد ملاقات کا موقع نکلنے پر گوتم چمپا کو دیوانہ وار فون کرتا ہے، مگر ملنے سے گریزاں ہے، چمپا کے سامنے اسے اپنی کمزوری پر ندامت محسوس ہوتی ہے۔ چمپا اس سے ملنا چاہتی ہے، اسے اپنانا چاہتی ہے مگر گوتم کی موجودگی میں اسے اپنے وجود کا دائرہ کار سکڑتا اور اُس کو اپنی آزادی سلب ہوتی محسوس ہوتی ہے ـــــ اور اس طرح دونوں ایک دوسرے کی طرف کھنچنے کے باوجود ایک دوسرے سے گریزاں رہتے ہیں۔ جب دونوں ہی ایک دوسرے سے خود کو دور کھینچیں تو یہ کشاکش ختم کیسے ہو سکتی تھی ـــــ نتیجہ یہ کہ محبت کا یہ تعلق ٹوٹ جاتا ہے، وجود میں عشقیہ تجربے کی خلش تو دونوں طرف رہ

ہے مگر اپنی اپنی آزادی تجنے پر دونوں ہی اس گہرے وجودی تجربے ہی کو سرمایۂ حیات بنانے کو ترجیح دیتے ہیں۔

پھر نرملا ہے۔ سیدھی سادی، اگھر طبیعت قسم کی معصوم سی لڑکی۔ گوتم سات برس پہلے بر دکھاوے کے لیے اُس کے گھر آیا تھا، اس کی تصویر آئی تھی اور اس نے گوتم کو اپنے دل کے راج سنگھاسن پر بٹھا کر اُس کی پرستش شروع کر دی تھی ـــــ مگر گوتم چمپا کی طرف کھنچ رہا ہے۔ اس معصوم لڑکی کی خودداری اور خودشناسی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ وہ یہ روگ پال پال کر خود کو دق کی نذر کر دیتی ہے۔ گوتم، جو تھک چکا ہے، چمپا کو اپنا نہیں سکا۔ نرملا کی بیماری میں اس پر پھر ملتفت ہوتا ہے مگر وہ جانتی ہے کہ وہ مر رہی ہے ـــــ اُس نے محبت ضرور کی تھی، لیکن موت کے سامنے محبت کے کسی رشتے کی اہمیت نہیں، اب اُس کا کوئی مستقبل نہیں، گوتم زندہ وجود ہے اور نرملا مرتا ہوا وجود ـــــ دونوں ایک دوسرے کے مستقبل میں شریک نہیں ہو سکتے، وہ چپ چاپ اپنے اسرار، اپنے خواب اپنے وجود کی گہرائیوں میں چھپائے ہوئے مر جاتی ہے۔ طلعت کو اس کے سامان میں ایک کتاب کے اندر بڑے چاؤ اور سوجتن سے چھپائی ہوئی سات برس پہلے کے گوتم کی تصویر ملتی ہے ـــــ اسے اس وقت تک تسکین نہیں ہوتی جب تک وہ اس تصویر کی جی کھول کر تذلیل نہ کر لے۔ لیکن پھر وہ پھوٹ پھوٹ کر رو پڑتی ہے کیوں کہ وہ سمجھتی ہے کہ نرملا کا قاتل گوتم نہیں، نرملا نے اپنی موت کا انتخاب خود کیا اور آزادانہ کیا ـــــ اپنے آپ کو اس گوتم کے سپرد کرنے پر تیار نہ تھی، جو کسی اور کا ہو، وہ اُسے پوج تو سکتی ہے، مگر اپنی آزادی اس کے حوالے نہیں کر سکتی۔ گوتم کو نرملا کے دائرۂ وجود میں شامل ہونے پر ندامت کا احساس ہوتا ہے اور چمپا سے بھی وہ دور دور بھاگتا ہے کیونکہ دونوں جگہ اسے اپنا وجود دوسرے کے وجود میں ضم ہوتا اور اپنی آزادی کا ایک حصہ کھوتا نظر آتا ہے ـــــ ان سب نے اپنی اپنی جگہ آزادانہ انتخاب کیا، اپنی منزل کا ـــــ نرملا نے موت منتخب کی، چمپا اور گوتم نے آزادی کا انتخاب کیا۔ اس طرح محبت کے یہ رشتے بکھر گئے، ٹوٹ گئے۔

ـــــ ان سب کے درمیان ان سب سے گہری ہوئی وہ تنہا کھڑی تھی۔ کیوں کہ آخری تجربے میں معلوم ہوتا ہے کہ انسان بالکل قطعاً تنہا ہے۔ اس کے باوجود ہم چاروں طرف انسانوں سے مختلف قسم کے ایکویشن قائم کرنے کی کوشش میں لگے رہتے ہیں ـــــ جب یہ ایکویشن غلط ہو جانے

شروع ہو جاتے ہیں تو یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ہم بے حد معمولی ہیں'۔ .... یہی بات چمپا نے دفعتاً سید عامر رضا سے جو بھیا صاحب کہلاتے تھے، کہی......

— بھیا صاحب نے اس سے کہا "میں یہاں سے بھاگنا چاہتا ہوں اور شکر ہے کہ مجھے فرار کا موقع مل گیا — میرا تبادلہ مدراس کا ہو گیا ہے — تم — تم مجھ سے شادی کر کے میرے ہمراہ چلنے کو تیار ہو — ؟

.... یہ ایک بہت اہم بات تھی، جو اس نے سنی۔ ایک آدمی اسے اپنی زندگی میں شامل ہونے کے لئے مدعو کر رہا تھا اور وہ اس آدمی کو بے حد پسند کرتی تھی، مگر اس نے کہا "کمال ہے، آپ کو یہ کہتے شرم تو نہ آئی ہوگی۔"

— تم نے مجھے باغ کے راستے پر کیوں چلایا تھا —" انہوں نے غصہ سے کہا۔ ——

—— میں نے آپ کو باغ کے کسی راستے پر نہیں چلایا۔

—— تم ایمانداری سے کہہ سکتی ہو کہ تم نے مجھ میں دلچسپی نہیں لی؟ یہ جانتے ہوئے کہ تمہاری دوست چمپا سے میری شادی ہونے والی ہے ——

—— وہ خاموش ہو گئی، یہ بالکل صحیح تھا۔ تب اسے پہلی مرتبہ معلوم ہوا اس میں بڑی خامیاں ہیں۔ اصول اور بلند خیالات اور فلسفے علیحدہ چیز ہیں اور ہم اصل زندگی میں اپنے خیالات سے بالکل مختلف ہوتے ہیں۔ خالص فلسفے اور اخلاق کے اصولوں کا جذبات اور رامپینسر سے کوئی تعلق نہیں۔ ہم درحقیقت بے حد کمزور ہیں ——

—— (آگ کا دریا، ص ۳۶۴-۳۶۶)

پھر یہ دونوں چمپا احمد جو بزعم خود بہت بلند ہیں، اور عامر رضا جو بہت غیر معمولی ہیں عام عورت

اور مرد کی طرح ایک دوسرے سے جھگڑتے اور دونوں ایک دوسرے کے بعد ان وجود سے نکل جاتے ہیں ـــــــ مگر محبت کا یہ راستہ اتنی آسانی سے ٹوٹتا بھی نہیں۔ عامر رضا کا چمپا اور چمپا کا عامر رضا بہت دنوں بلکہ برسوں پیچھا کرتے ہیں، مگر دونوں ایک دوسرے کا سامنا کرتے ہوئے شرماتے ہیں،

عامر رضا بہت ہی معمولی، دنیا دار آدمی ثابت ہوئے ـــــــ انہوں نے بڑی دنیاوی ترقی کی۔ وہ چمپا کی نظر سے گر گئے، اس نے انہیں اپنے وجود کے کسی گہرے اندھیرے پاتال میں بند کر کے ان سے چھٹکارا پا لیا تھا۔ مگر گوتم توزندہ وجود تھا جو خود بخود اس کے میدانِ وجود میں شامل ہوتا جا رہا تھا اور اس کی آزادی کو ہتھیانے پر مصر تھا،

ـــــــ گوتم ـــــــ! اس نے کہا "اس خوفناک پٹے ہوئے جملے کو معاف کرنا، مگر یہ کہ ہم سب کھلی ہوئی کتابیں ہیں ـــــــ ہم میں سے کسی میں کوئی اسرار نہیں۔ تم مجھ سے کس قدر واقف ہو چکے ہو۔ ہر انسان بے حد EXPOSED ہے۔ تیز روشنی میں ہے۔ وہ نیم تاریکی، وہ دھندلکا تم کو کہیں نہ ملے گا جس میں جاکر بالآخر تم خود کو چھپا سکو ـــــــ جب تم کو دیکھتی ہوں تو مجھے لگتا ہے میں بھی اسی تیز روشنی میں کھڑی ہوئی ہوں اور تم مجھ کو آرپار دیکھ رہے ہو۔ لیکن میں تم کو خود آرپار دیکھ رہی ہوں۔ اسی لئے مجھے معلوم ہے کہ تم مجھے......

ـــــــ آرپار دیکھ رہا ہوں ـــــــ چمپا الفاظ کو ختم کردو۔ الفاظ تو ہمیں کھا جائیں گے۔

ـــــــ الفاظ کو ختم کردیں مگر معنی موجود رہیں گے۔ بتلاؤ، ہم کیا کر سکتے ہیں"، چمپا نے بڑی بے بسی سے کہا۔

(ص ۳۳۶) ـــــــ

چمپا اور گوتم دونوں نہیں چاہتے کہ دوسرا اس کے وجود کی تنہائی میں جھانک سکے ـــــــ وہ اپنے وجود کی تنہائی اور آزادی کو مقدس سمجھتے ہیں اس لئے اعترافِ محبت بھی ندامت اور لاحاصل جذبہ ہی ہے۔

ہائیڈیگر کے نزدیک THERENESS دراصل "وجود در دنیا" BEING IN THE WORLD کا اظہارِ وجود ہے ــــــ یہ خود اپنی تنویر ہے، اپنے کو روشنی میں لانا دوسروں پر خود کو فاش کرنا. یہ علم نہیں عرفان ہے، وجدانی، وجودی انکشاف یا کشفِ ذات ــــــ وجود کا یہ اظہار تین سطحوں پر ہوتا ہے، اپنے ماحول سے باخبری، فہم اور مکالمہ یا معاملت ــــــ ان سطحوں پر وجود اپنی واقعیت کو دوسروں پر منکشف کرتا اور دوسروں کے وجود کے اسرار اپنے اوپر منکشف کرنا چاہتا ہے. یہ دوسروں کے لئے آدمی کی ذاتی وجود کی دلچسپی اور تعلق کا اظہار ہے، وجود کی واقعیت سادہ موجودگی یا کسی کے حضور ہونے کے مترادف نہیں، بلکہ انسانی وجود کی لازمی وجودی خصوصیت ہے. مکالمہ اور معاملت اسی کا وسیلہ ہے. زبان ہی کے وسیلے سے ہم ایک دوسرے پر خود کو منکشف کرتے اور دوسروں کو جانتے ہیں ــــــ اس انکشاف اور دوسروں سے تعلق کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ آدمی لفظوں کو سمجھنا اور سننا سیکھے، اور خود خاموش رہے ــــــ مگر یہ خاموشی بھی معنی رکھتی ہے، وجود کا اظہار کرتی ہے۔ اسی لئے محبت کے رشتے میں ہم لفظوں کو خاموشی اور خاموشی کو لفظ سے بدل دیتے ہیں ــــــ چمپا اور گوتم لفظوں سے اسی لئے خوفزدہ ہیں کہ کہیں کوئی لفظ ان کی محبت کا راز دوسرے پر منکشف نہ کر دے. وہ خاموش بھی نہیں رہ سکتے، اس لئے کہ خاموشی خود بہت کچھ کہہ سکتی ہے، اس لئے ہر ملاقات میں غیر ضروری، فضول، غیر متعلق باتیں کر کے بے معنی لفظوں کو بامعنی اور قابلِ ترسیل الفاظ کا پردہ بنا لیتے ہیں. لفظ جو وسیلۂ اظہار و انکشاف ہے، اس طرح ہوتا جائے تو پردہ اور نقاب بھی بن جاتا ہے ــــــ چمپا اور احمد دونوں اپنے اپنے چہروں پر کبھی لفظوں کی اور کبھی خاموشی کی نقابیں اوڑھے ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ اپنے آپ کو منکشف کرنے سے دونوں ڈرتے ہیں، ندامت یہ ہے کہ پھر ہمیں اپنی آزادی تجنی پڑے گی ــــــ وہ قطع تعلق کا انتخاب آزادی سے کرتے ہیں، مگر یہ آزادی اُن کے وجود کا حصہ اور تقاضہ ہے، اوپر سے اپنے اوپر لادا ہوا فیصلہ نہیں ــــــ

اسی لئے چمپا سرل ایشلے سے بھی گھبراتی اور بھاگتی ہے. ایک خاص جذباتی لمحہ میں اُسے سرل میں اپنے شوہر کی جھلک نظر آتی ہے، جو کسی اور کا شوہر ہے. لیکن وہ سرل پر بھی اپنا راز منکشف نہیں کرنا چاہتی۔

"تم روشنی کر سکتی ہو، سرل کہتا رہا" ورنہ باقی تم سارے میں ٹکڑے ٹکڑے ہو کر بکھری

ہوئی ہو۔اس کاغذ کے ٹکڑے کی طرح،" اُس نے بے دھیانی سے خالی لفافہ اٹھایا، جس پر گوتم کا پتہ لکھا ہوا تھا۔اس............

سرل میں اتنی تیز روشنی میں ہوں ــــــ جتنی تم نے ابھی ظاہر کی۔"

" ہم سب اسی تیز روشنی میں موجود ہیں ــــــ " اس نے صوفے سے ایک رسالہ اٹھایا اس پر بھی گوتم کا نام چھپا تھا۔

" تم اُسے بہت زیادہ چاہتی ہونا ــــــ ؟ اس نے رسالہ چمپا کی طرف پھینکا۔ ایک وقت تھا خود گوتم نے اس سے عامر رضا کے متعلق اسی قسم کے امتحانی سوالات کئے تھے۔

ــــــ لیکن وہ تم سے ملتا کیوں نہیں ــــــ" اس نے دوبارہ کہا پتہ نہیں ــــ مجھے اس سے ملنے کی فرصت کہاں ہے۔

ــــــ تم پھر جھوٹ بول رہی ہو۔

وہ ایک اونچی چوٹی پر کھڑی تھی اور ساری دنیا اس کے رتی رتی احوال سے واقف تھی۔میں نے اپنے آپ کو اس طرح کیوں بکھر نے دیا۔اب بہت دیر ہو چکی ہے ــــ اب کیا ہو سکتا ہے ــــ سارا زمانہ نکل چکا۔سارا زمانہ۔"

ــــــ (آگ کا دریا، ص ۵۲۳، ۵۲۴)

چمپا بکھرتی رہی اور سارا زمانہ نکل گیا، سرل نے اپنی بیوی کو جو اس کی تعلیم کی خاطر بیماری میں بھی ملازمت کر کے چیک بھیجتی تھی، طلاق دے دی ــــــ یہ فیصلہ سرل کا تھا چمپا کا نہیں تھا ــ اور جب چمپا نے اُس سے شادی کرنے سے انکار کر دیا تو سرل ندامت اور اپنے وجود کے طشت از بام ہونے کی ندامت کے مارے اپنے خول میں بند ہو گیا۔ دو وجودوں کے درمیان مکالے کا دروازہ بند کر لیا۔اور دونوں بے معنی لفظوں اور بے معنی خاموشی کے اندھیرے میں لپٹے ایک دوسرے سے ہمیشہ کے لئے بچھڑ گئے۔

چمپا میں اتنی توانائی تھی کہ وہ اپنے وجود کی سالمیت کو لمحہ لمحہ بکھرنے کے باوجود باقی رہ سکی۔ وہ اپنے پرانے ماحول میں لوٹ آئی اب وہ مراد آباد اور بنارس کے گھٹے ہوئے غربت زدہ ماحول میں اطمینان سے اپنے وجود کا آزادی میں اثبات کر رہی تھی ــــ اُس نے اس کے

مکالمے سے تو ناتا جوڑ لیا جس کا ایک نام محبت ہے، لیکن وہ مکالمہ جو تمام افرادِ انسانی کے وجود سے ہم آہنگ کرتا ہے، جاری رہا، بلکہ یہ رشتہ مستحکم تر ہو گیا۔ چمپا نے اس طرح اپنے وجود کے اعتبار کو پا لیا۔

اس ناول میں اور بھی کردار ہیں جو محبت کے ذیل میں سامنے آتے ہیں، روشن آرا، عالمگیر پرسٹ لڑکی، شاخ رُخ سلطانہ، اور عامر رضا ـــــ ان سب نے بالآخر اپنی آزادیاں تج دیں اور اپنے وجود کو ماحول کے ہاتھوں میں چھوڑ دیا ـــــ خود فیصلہ اور انتخاب نہ کرنے کا یہ فیصلہ بھی ایک طرح کا فیصلہ ہے۔ یعنی ہم اپنے وجود کے فیصلے کا حق اور ذمہ داری دوسروں کے سر ڈال رہے ہیں ـــــ یہ عام آدمی ہیں، ہائیڈیگر کی اصطلاح میں MAN جن کا وجود غیر معتبر ہے۔ جنہوں نے دنیا اور ماحول سے مصالحت کر لی۔ کمال گوتم، ہری شنکر اور سرل نے بھی مصالحت کر لی، انگریز پروفیسر جو نروان کی کھوج میں نکلے تھے سوامی ودیکانند بن کر انہوں نے بھی وجود کے اعتبار سے ہاتھ اٹھا لیا۔ ایک طرف تو یہ تاریخ کا جبر ہے، دوسری طرف اپنے وجود اور اُس کے تجربات کی دہشت سے گریز کا نتیجہ۔ کسی نہ کسی مرحلے پر سب حالات سے سمجھوتہ کر کے عام آدمی بننے کو تیار ہو جاتے ہیں۔ وہ جو سیال وقت نہیں، جو تاریخ کو بناتا اور اس کی سمت متعین کرتا ہے بلکہ برف کے وہ تودے جن میں وقت منجمد ہو گیا ہے، اب یہ ٹھس پتھر ہیں، زمانے کا دھارا انہیں چھوڑ کر آگے بڑھ جائے گا۔

قرۃ العین نے اپنے کرداروں کے اس انجام میں ایک طرف تو موجودہ تاریخی صورتِ حال کا تجزیہ کیا ہے اور دوسری طرف یہ دکھایا ہے کہ کس طرح آدمی اپنے وجود کا اعتبار کھو کر زندگی کے ساتھ معاشرے اور کائنات کو بھی بے معنی بنا دیتا ہے ـــــ جنگیں، فسادات، ملکوں کی تقسیمیں، نسلی تعصبات، گروہی عصبیتیں آزادی کے انسانی حق سے ہاتھ اٹھا لینے ہی کا نتیجہ ہیں ـــــ عہدِ حاضر کی تاریخی صورتِ حال کو قرۃ العین نے جس طرح گزراں اور سرسری جھلکیوں میں اجاگر کیا ہے، اُس کی چند تصویریں بھی دیکھتے چلیے۔

"تقسیم کے بعد مسلمان ہجرت کی نفسیاتی گرہ سے دوچار ہوئے۔ ہندوستان سے پاکستان ہجرت کرنے والے ہندوستان کے کسی شہر، کسی قصبے، کسی دیہات ہی کو اپنا گھر کہتے ہیں ـــــ وہ یہاں آنا چاہتے ہیں، مگر درمیان میں سرحد کھنچی ہے، وہ پاکستان کے شہری ہیں اس لئے اس کے وفادار بھی ہیں ـــــ یہ کشمکش مہاجر پاکستانی مسلمانوں ہی کی نہیں، ان کی بھی کشمکش ہے جنہوں نے پاکستان کی تحریک میں مسلم لیگ کا ساتھ دیا، مگر پاکستان بن جانے کے بعد ہندوستان

ہی میں رہ گئے اس لئے کہ یہاں ان کی جڑیں پیوست تھیں، وہ اپنی تہذیب، اپنی معاشرت، اپنے گھر، اپنی املاک، اپنے متعلقین، کھیتوں، باغوں، پودوں، پھولوں، رسموں، تیوہاروں، گیتوں، ناچوں، مندروں، شوالوں سے رشتہ توڑ ہی نہیں سکتے تھے —— جنہوں نے یہ رشتہ توڑ لیا، وہ بھی اپنے وجود کا ایک حصہ یہیں چھوڑ گئے، کیونکہ انسانی وجود "تاریخی وجود ہے" اس کا ماضی اس کے حال میں شامل ہے، وہ اپنے وجود کو کیونکر چھوڑ سکتے تھے۔

چمپا اپنے پروفیسر بنرجی سے کہتی ہے:

—— جب میں بنارس میں پڑھتی تھی تو میں نے دو قوموں کے نظریے پر کبھی غور نہ کیا۔ کاشی کی گلیاں شوالے اور گھاٹ میرے بھی اتنے ہی تھے، جتنے میری دوست نیلا بھارگوا کے۔ پھر یہ کیا ہوا کہ جب میں بڑی ہوئی تو مجھے پتہ چلا کہ ان شوالوں پر میرا کوئی حق نہیں کیونکہ میں ماتھے پر بندیا نہیں لگاتی اور تیپشور کی آرتی اُتارنے کے بجائے میری اماں نماز پڑھتی ہیں لہٰذا میری تہذیب دوسری ہے۔ میری وفاداریاں دوسری ہیں۔ میں نے بیسنٹ کالج میں ترنگے کے نیچے کھڑے ہو کر جن من گن گایا ہے لیکن مجھے وہاں پر اکثر ایسا محسوس ہوا کہ مجھے اس ترنگے کے سائے میں اجنبی سمجھا جاتا ہے۔ میں تو اسی ملک کی باسی ہوں۔ اپنے لئے دوسرا ملک کہاں سے لاؤں —— ہجرت کا فلسفہ میری سمجھ میں نہ آیا۔ یہودیوں کو دیکھو کہ ان کا کوئی وطن نہیں ہے —— وفاداریوں کی کشمکش کا سامنا کرتے ان کو ہزاروں سال بیت گئے —— وہ جرمنی ہوں تب بھی یہودی ہیں۔ امریکن ہوں تب بھی۔ جب یورپ میں جنگ چھڑی ایک نیا مسئلہ میرے سامنے آیا۔ حاکم قومیں ایک ملک کے باشندوں کو نکال باہر کرتی ہیں اور وہ لوگ سیاسی پناہ گزینوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور دنیا بھر میں بھٹکتے پھرتے ہیں۔ ان پر ترس کھایا جاتا ہے چند ے

جمع ہوتے ہیں، ان کو حقیر سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ ان کا کوئی گھر نہیں۔ دو طرح کے پناہ گزین ہیں ایک وہ جنہوں نے اپنی مرضی سے ترکِ وطن کیا، دوسرے وہ جن کو مجبوراً نکلنا پڑا۔ تب مسلم سیاست میں ایک نئی آواز سنائی دی۔ میں نے دیکھا کہ میرے ہم مذہب مسلمان بخوشی اور بڑے ارمان کے ساتھ ترکِ وطن پر آمادہ ہیں اور ایک نیا ملک بسانا چاہتے ہیں۔ مجھے اکثر یہ تصور بہت بھایا کیونکہ رومان اور عینیت انسان کی فطرت میں داخل ہے۔ اور اگر ایسا نہ ہوتا تو دنیا میں کسی نئے خیال پر عمل نہ کیا جاتا نہ خواب دیکھے جاتے۔ مگر اس خواب کا دوسروں کے خوابوں سے تصادم ہو گیا۔ کش مکش اور تصادم کا مجھے پھر سامنا کرنا پڑا۔

——— امن اور جنگ کا مسئلہ بہت کٹھن ہے، میں نے ٹالسٹائی اور گاندھی اور وڈرو ولسن۔ لیکن اس کے کیا معنی ہیں؟ وفاداریوں کے معنی طے کرنے والا کون ہے ———

(آگ کا دریا، ص ۴۱۶، ۴۱۷)

پاکستان بنا اور فساد ہوا، کمال کہتا ہے، بلکہ آہستہ سوچتا ہے:

——— میں یہ لگتا ہے جیسے ساری انسانیت کے خون سے ہمارے ہاتھ رنگے ہوئے ہیں اور ہم اس خون کو دھو نا ہے اور دیکھ کر کیا ہوا ——— اس نے ہاتھ آگے پھیلا دئے ——— "ایک روز صبح کو ہم اٹھے اور ہم نے دیکھا کہ ہمارے ہاتھ واقعی خون سے رنگے ہوئے ہیں اور ہمارے وہ سارے کردار جن کو تم نے چمپا باجی سے سنا ہوگا ——— نوئل کاورڈ کے کیریکٹرز کی مانند ذہین اور پر لطف گفتگو کرنے والے نوجوان، مارکس کا مطالعہ کرنے والا اور مینی بوریکا نا چینے والی لڑکیاں، ہندوستان کی قدیم کلاسیکل تہذیب کا راگ الاپنے والے پوزنیئیر ان سب کو ہم نے

دیکھا کہ خون میں رنگے ہوئے ہلیں۔ مگر ہم میں سے بہت
سے ایسے تھے جو اس خون کا کفارہ دینے کے لئے تیار نہ تھے۔
وہ انسانیت کی اعلیٰ قدروں اور مذہب کی بلندی اور خدا کی
بزرگی کا چرچا کر تے اِدھر اُدھر بھاگ گئے ـــــــ

(ایضاً ص ۴۵۹)

موجودہ نسلیں کالین دین کے جلاوطنوں اور کاموٗ کے اجنبیوں کی نسلیں ہیں، اجتماعی طور پر بھی اور انفرادی سطح پر بھی، جو المیہ ہندوستان کے مہاجر پاکستانی مسلمانوں کا ہے وہی مائیکل کا بھی ہے، وہ انگریز ہے مگر یہودی، وہ اپنا وطن چھوڑ کر اپنی مرضی سے نیا ملک بسانے اسرائیل جا رہا ہے۔ ہندوستانی مسلمانوں کی طرح ہجرت کے بعد اُسے انگلستان کے سبزہ زار، جھیلیں، جنگل پہاڑیاں، کالج، محفلیں سب یاد آتی اور ستاتی رہیں گی، مگر وہ خود اپنے کو دیس نکالا دے رہا ہے ـــــــ یہی مسئلہ ان فلسطینی عربوں کا ہے جن پر جبراً جلاوطنی مسلط کی گئی۔

گلشن کہتا ہے:

ـــــــ کسی امریکن نیگرو کو بلاؤ۔ کسی جرمن یہودی کو پیش کرو۔ کسی عرب پناہ گزین کو ہمارے سامنے حاضر کیا جائے۔ کسی پاکستانی مہاجر اور ہندو شرنارتھی کو آواز دو ـــــــ اور ان سب سے پوچھو کہ تمہارا جرم کیا تھا جس کی یہ سزا تم کو ملی؟ ـــــــ
ـــــــ میں تمہارے سامنے موجود ہوں میری سزا تجویز کرو، مائیکل نے کہا ـــــــ (ایضاً: ص ۴۶۱)

مائیکل نے اپنی سزا خود تجویز کی، مگر دوسری جنگ کے بعد ایک ملک سے دوسرے ملک بھاگنے والوں کی سزا کس نے تجویز کی، ہندوستان کے مہاجرین اور پاکستان کے شرنارتھیوں کو کس نے عمر بھر کا بن باس دیا۔ بنگال دو ہیں، پنجاب دو ہیں، کشمیر دو ہیں، جرمنی دو ہیں، کوریا دو ہیں، ویت نام دو ہیں اور یروشلم بھی دو ہیں ـــــــ یہ تقسیم کس نے کی؟ کمال اپنے وطن واپس آتا ہے تو وہ یہاں اجنبی ہے، غدار ہے، جاسوس ہے، مشتبہ ہے، اُسے پولیس تھانے جانا پڑتا ہے۔ ویزا دکھانا ہوتا ہے۔ ہندوستان اور پاکستان کی سرحدوں پہ کھڑے پہرے دار ادھر سے ادھر سفر کرنے والوں کی منقسم وابستگیوں کو جو اُن کے اپنے وجود کی وابستگیاں ہیں، سمجھ نہیں سکے۔ کمال

جو ہندوستان میں خاموشی کا لبادہ اوڑھے رہا سرحد پار کر کے پھوٹ پھوٹ کر رو پڑتا ہے ـــــ اُس نے ماضی کو چھوڑا تو ماضی کی ملکیت سے بھی ہاتھ اٹھا لیا، جب وجود تقسیم ہو کر دوسرے ملک میں چھوٹ جائے تو کاٹھ کباڑ، مکان، جائداد کی کیا اہمیت ہے ۔ یہ سب تو وجود کے آلاتِ کار ہیں، زندہ رہنے کے وسیلے ـــــ اب مہاجر کمال کراچی میں کوٹھی بنائے گا، غیر معتبر وجود کا بار زندگی بھر کاندھے پر اُٹھائے گا، سرل نے اُسے مشورہ بھی یہی دیا ہے، وہ بھی اپنے معتبر وجود کو ہزاروں کوس پیچھے چھوڑ آیا ہے۔

ـــــ کمالؔ کائنات کی ذمہ داری کا بوجھ میں نے بھی بہت دن اُٹھائے رکھا۔ آخر اُسے اتار پھینکا ـــ تم بھی اس بوجھ سے سبکدوش ہو چکے ہو۔ پھر اس ہٹ دھرمی کا کیا فائدہ؟ اس طرح کیا تم اپنے ضمیر کو تسکین دینا چاہتے ہو کہ تم مجرم نہیں؟ تم بہت بڑے مجرم ہو ـــــ کمال رضا ـــــ مجھ سے کہیں بڑے مجرم

(آگ کا دریا، ٧٣٣)

کمال ہندوستان آکر اپنے ہمزاد ہری شنکر سے نہیں ملتا۔ کیونکہ وہ اس کے معتبر وجود کا ماضی ہے، وہ گوتم سے صرف فون پر بات کرتا ہے، لاج وتی اُس سے لپٹ کر کہتی ہے اور روتی ہے کہ "بھیا کمن اب مجھے چھوڑ کر نہ جاؤ۔" مگر وہ اپنے ماضی اپنے وجود سے جلاوطن ہو چکا ہے، کچھ تو تاریخ کے جبر نے اور خود کچھ اُس نے جلاوطنی قبول کی ہے، اب وہ صرف حال میں زندہ رہنے والا جاندار ہے۔ مگر اُس کا ماضی اُس کا پیچھا نہ چھوڑے گا، اُس کا وجود اُس کے ساتھ رہے گا، موت کی دہشت کے سامنے بھی اُس کا معتبر وجود اُس سے CONFESSION کا مطالبہ کرے گا ـــــ اونامونو کے سینٹ ایمانوئیل مرتے وقت اپنے عزیز ترین چیلے سے جسے اُس نے دہریے سے عیسائی بنایا تھا، کنفیشن کرتا ہے کہ وہ خود زندگی بھر کبھی 'جھوٹی باتوں' پر ایمان نہ لا سکا' جن کی تبلیغ کرتا رہا۔ مرتے وقت یہ کنفیشن اُسے زندگی بھر غیر معتبر وجود کا بوجھ اٹھانے کی ندامت سے آزاد کر دیتا ہے، لیکن اُس کی کشمکش یہ تھی کہ شکستِ ایمان کا بوجھ اس کا وجود تو برداشت کر لیتا مگر اُس کو ماننے اور اُس کی باتوں پہ چلنے والے سیدھے سادھے خدا کے بندے پھر کس عقیدے کس نظریے کا سہارا لیتے ـــــ ہم سب، آگ کے دریا کے کرداروں کی طرح زندگی بھر اپنے کو عقیدوں، اور نظریوں کے فریب میں مبتلا رکھتے ہیں اور اس حقیقت سے آنکھ چراتے ہیں

کہ موت کا سامنا کرنے کے لئے وجود کے سارے اسرار منکشف کرنا ضروری ہے، ورنہ موت بھی زندگی کی تکمیل نہیں بلکہ اُس کی بے معنویت ہی کی تشویش ہوگی۔
سرل جنگ سے لوٹ کر پھر فلسفوں کا مطالعہ کرتے لگتا ہے جیسے کچھ ہوا ہی نہیں، حالانکہ وہ جانتا ہے کہ دنیا بدل گئی۔

——— کل کے دشمن آج کے ساتھی تھے، اور کل کے ساتھی آج کے خطرناک ترین دشمن تصور کئے جاتے تھے۔ ایشیا کا نقشہ تیزی سے بدل رہا تھا۔ امن کے نعرے لگائے جا رہے تھے۔ تیسری جنگ کی تیاری کی جا رہی تھی۔ کل کے ترقی پسند آج شدت کے رجعت پسند بن چکے تھے، کسی ویلیو میں کوئی استحکام باقی نہ رہا تھا ——— (آگ کا دریا، ۴۷۲)

——— سارے مصنّف اور ادیب اور ذہن پرست، سارے مغربی انسان اور مغربی یوروپین تہذیب، اور سارا ایشیا، جس کے نمائندے یہاں موجود تھے، مختلف جہنموں کے درمیان معلق تھے۔ انہیں اب معلوم ہوا کہ پل صراط پر چلنا کیا معنی رکھتا ہے۔ ان کی مسلمان اور ہندو اور سب ہی روحوں کو بہت سی تکالیف لاحق تھیں،

——— ان سب کی پرائیوٹ جہنمیں، ذاتی تہ خانے اور زنجی کا شاتیں زیادہ تکلیف دہ اس لئے تھیں کہ ان میں سے نکلنے کا کوئی راستہ نہ تھا ——— ایک راستہ تھا مگر وہ بہت ہولناک تھا ——— (ایضاً ۴۸۵)

اسی کہانی سے فاشزم اور جنگیں، قحط اور تباہیاں جنم لیتی ہیں:

——— ہم سب چھپے ہوئے فاشسٹ ہیں۔ ہم سب کے ہاتھ میں غیر مرئی مشین گنیں ہیں، جن کا رخ ہم نے دوسروں کی سمت کر رکھا ہے۔ خیالات کی مشین گنیں۔ صرف بوڑھی عورتیں امن چاہتی ہیں لیکن دنیا کو بوڑھی عورتوں کی

ضرورت نہیں۔" ——— (آگ کا دریا: ۵۱۷)

——— حالانکہ ہر آدمی جانتا ہے کہ اس بال سے زیادہ باریک پُل پر جسے زندگی کہتے ہیں، مزملا کھڑی تھی، زندگی سے مذاق نہیں کیا جاسکتا ——— (آگ کا دریا: ۵۲۱)

لیکن دل اور زندگی سے سب مذاق کر رہے ہیں، فن کار، جو ——— دل کے نغمہ خواں انسانی وجود کے تجربات کے ترجمان ہیں، ——— بازاروں میں بک رہے ہیں۔

——— یہ بکے ہوئے اور خریدے ہوئے انٹلکچوئیلز کا دور ہے اس عہد میں آرٹسٹ کی بڑی بھاری قیمت مقرر ہو چکی ہے۔ کون کہتا ہے کہ دنیا میں آرٹسٹ کی قدر نہیں۔ دیکھو ایشیا کے فنکار لوگ کس طرح فُل برائٹ اور طرح طرح کے وظیفوں پر دھڑا دھڑ امریکہ جا رہے ہیں" گوتم نے کہا۔

——— ایشیا کے فنکار لوگ تو دھڑا دھڑ سوویت یونین اور چین بھی جا رہے ہیں" بیل نے کہا وہ بڑا سخت جانبدار تھا ——— (آگ کا دریا: ص ۵۲۶)

——— یہ تقسیم شدہ دنیا ہے، ملک، نظریے، انسانی روحیں، ایمان، ضمیر ہر شے تلواروں سے کاٹ کاٹ کر تقسیم کر دی گئی ہے۔ یہاں ہر طرف سرحدیں ہیں۔ اس تقسیم شدہ دنیا میں ہم ایک دوسرے سے سرحدوں ہی پر مل سکتے ہیں ——— (آگ کا دریا: ص ۵۴۲)

کون ترقی پسند ہے، کون رجعت پرست ہے اس کا فیصلہ کس نظریے کی رو سے کیا جائے ——— جنگ اور آزادی کے بعد کی دنیا نے معیار اور پیمانے ہی بدل دیے ہیں۔ اصل وابستگی اپنے معتبر وجود کا اثبات ہے، اور ہماری نسلوں نے وجود کا اعتبار دے کر غیر معتبر وجود کا اثبات ہے، اور ہماری نسلوں نے وجود کا اعتبار دے کر غیر معتبر وجود کی عارضی کامیابیاں اور خوشیاں اور مادی فوائد حاصل کر لئے ہیں، اسی لئے ہم نے اپنے وجود کو بیچ دیا ہے جو آزادی کے ہم معنی ہے قرۃ العین نے صرف ایک جگہ وجودیت کا ذکر کیا ہے، لکھتی ہیں:

——— خود وجودیت کے پرستاروں کی اس اصطلاح
آزادی کو بڑے زبردست معنی پہنائے جا سکتے تھے۔ یہاں
پہونچ کر اُپنشدوں کے معنی بھی سمجھ میں آجاتے تھے ———
تاریخ، جس کا خاکہ قرۃ العین نے "آگ کا دریا" میں پیش کیا ہے اور جس کا سب سے فعال کردار ہی نہیں بلکہ خالق وقت ہے، ہمیں اسی آزادی کے معنی سکھا رہا ہے۔ تاریخی صورتحال ہمارے اپنے عمل کا نتیجہ ہے۔ یا تو ہم چپ چاپ تاریخ کے جبر کا شکار ہو جائیں سارے جرائم حتیٰ کہ خود اپنے جرائم کی ذمہ داری بھی تاریخ کے سر ڈال دیں، یا ہم اسی بے نام ہجوم میں شامل ہو جائیں جو اپنے وجود کا اعتبار قائم رکھتے ہوئے نہ خود کو فریب دے رہا ہے، نہ دنیا کو۔ اسی وقت یہ سوال سامنے آتا ہے کہ:

——— ہمارا اور تاریخ کا آخر آپس میں رشتہ کیا ہے اور
کیا ہونا چاہیئے۔ ہم مسلسل جرم و سزا کے مسئلے کا سامنا کرتے
رہتے ہیں۔ ماضی کی پرائشچت ہم کو کرنا پڑتی ہے میری قوم
نے جو جرم کئے ہیں یا کر رہی ہے بحیثیت فرد کے مجھے ان
کی سزا بھگتنا ہوگی۔ بحیثیت فرد میں جو جرم کروں گی، اس
کا خمیازہ میری قوم کو اٹھانا ہوگا۔ کیونکہ خیال میں بڑی
طاقت ہے اور میں پروپیگنڈے کی مشینری کے ذریعے اپنے
خیالات کا پرچار کر کے بہت کچھ کر سکتی ہوں۔ جو کچھ آج
اس لمحے تک ہوا، اس کا اثر مجھ پر پڑا ہے۔ جو کچھ میں سوچ
رہی ہوں اس کا کفارہ آنے والی نسلیں ادا کریں گی۔ میری وجہ
سے یہ دنیا تباہ ہوگی یا پر مسرت ——— (ص۴۱۸)
وجودیوں کی آزادی کے کیا زبردست معنی ہیں، اس کا جواب قرۃ العین نے خود ہی ایک جگہ دے دیا ہے:

——— ورنہ تم آج کیتھولک ہونے کے باوجود دانتے و
جائنا سوڑنے کے لئے جارہے ہوتے" کمال نے چڑ کر جواب دیا۔
——— آبزرور اور COMBATANT میں کیا فرق ہے؟"

"مارسیس نے پوچھا"

—— یہ تم اپنے آپ سے پوچھو —— دوسری جنگ

میں تم آمیزرو کرتے رہو۔ اس سے کیا احساس جرم کم ہو

جاتا ہے" کمال نے کہا —— (ص ۴۴۷)

سارتر کے یہاں آزادی کا یہی مفہوم ہے۔ آزادی نہلزم یا انارکی نہیں، زبردست ذمہ داری اور سب سے بڑی قدر ہے، آزادی انسانی وجود کی خصوصیت نہیں، اُس کا جوہر، اس کی اصل اور اس کا منتہا ہے، آزادی اپنے وجودی تجربے سے نہ صرف اپنے آپ کو آزادانہ ہر لمحہ تخلیق کرتا ہے بلکہ دنیا اور ماحول اور تاریخ کی بھی صورت گری کرتا ہے —— وجودی آزادی میں انفرادی آزادی کے معنی ہیں ہر فرد کی آزادی کا احترام کیونکہ دوسروں کی آزادی چھیننا اس کو وجود سے محروم کرنے کے مترادف ہے —— ہم اپنی ہی نہیں سب کی آزادی کے نگراں ہیں —— دنیا میں ہونے والے ہر جرم، ہر قتل ہر ناانصافی کی ذمہ داری ہم پر ہے اس لئے کہ ہم اس کے خلاف لڑنے اور احتجاج کرنے کے لئے آزاد ہیں —— اگر ہم آزادی کا اس طرح استعمال نہیں کرتے تو اپنی آزادی کے ساتھ دوسروں کی آزادی کو بھی بیچ دیتے ہیں۔ فرانز کو یہی گلا ہے، کمال کو بھی شکوہ ہے، چمپا کا یہی مسئلہ ہے، مائیکل کی جلاوطنی ہندوستانی مہاجرین اور پاکستانی شرنارتھیوں، ویت نام اور بنگلہ دیش کے مقتولین کا سبب یہی ہے کہ آدمی اپنی آزادی کے حق کو سیاسی عقیدوں نظریوں اور اس کی بے رحم مشینری کے ہاتھ بیچ چکا ہے۔ دوستوفسکی نے انتخاب اور فیصلے کی جس آزادی کو تمام مادی اور سائنسی ترقیوں پر فوقیت دی ہے، وہ یہی آزادی ہے، جس کے بغیر ہماری زندگیاں لغو، وجود غیر معتبر اور کائنات بے معنی ہو گئی ہیں۔

—— طلعت یہ تو کہہ سکتی ہے کہ میرا ماضی، میرا

وقت، میرے خواب میرے ہیں، وہ کسی اور کے نہیں ہو سکتے

گو خیال رکھو میں شخصی سطح پر یہ بات کر رہی ہوں"

کیونکہ وہ جانتی ہے کہ ہر انفرادی وجود کو اپنے وقت، اپنے

ماضی پر پورا اختیار ہونا چاہیئے ۔ لیکن مستقبل کی تشکیل میں

ہم سب ایک دوسرے کے شریک ہیں، اس کے لئے وجود وں

کی معاملت اور ان کے مابین بامعنی مکالمہ لازمی ہے' اسی لئے وہ
کہتی ہے' مستقبل ہم سب کا مشترک ہے' ———
——— (آگ کا دریا، ص ۶۵۶)

——— جو یہ کر کہے کہ "مستقبل مشترک نہیں
مستقبل پہاڑی کے ادھر ہم سب کے لئے الگ الگ منہ پھاڑے
کھڑا ہے نا ——— (۶۵۶)

وہ آزادی کو استعمال کرنے سے منکر اور دوسروں کے وجود کے تجربے کو اپنا تجربہ بنانے سے گریزاں ہے۔ یہی وہ گریز ہے تاریخی صورتِ حال وقت اور موت سے' جو انسانی وجود کو غیر معتبر بنا دیتا ہے۔ یاسپرس نے زیست اور وجودیت میں آزادی پر سارا زور صرف کرنے کے بعد اس پر بھی اصرار کیا ہے کہ ہم میں سے ہر ایک تاریخ سازی کے عمل میں برابر کا شریک ہے۔ ہم یہ کہہ کر کہ ہمارا اکیلا ووٹ نتیجے کو بدل نہیں سکتا، اپنی آزادی سے منہ موڑتے ہیں؛ "تنہا ہزاروں لاکھوں ووٹ یا تنہا ہزاروں لاکھوں وجودوں کا عمل ہی تاریخ کو بناتا ہے ——— اس ہجوم میں "تنہا فرد" تنہا نہیں رہتا" اس کی زندگی" اُس کا وجود بامعنی ہو کر کائنات کو نئے معانی عطا کرتا ہے۔ وجودیت کی آزادی کا یہی مقصود و منتہا ہے۔

وقت اور تاریخ کے حضور کوئی آدمی غیر معمولی نہیں ——— سب اس کے ہاتھ میں کلدار کھلونے ہیں سمراٹ چندر گپت ہوں یا کوٹلیا، حسین شاہ شرقی ہوں یا شیر شاہ اور اکبر اسد ھارتھ ہوں شنکر اچاریہ، ابن رشد ہوں یا فارابی اور ابن خلدون ——— چنگیز ہو یا ہٹلر ——— یہ سب گوتم نیلمبر' ہری شنکر' کمن' قدیر' کرون، گنگا دین کمال' عامر رضا چمپا، نرملا تہمینہ' روشن آرا کی طرح وقت کے دھارے میں بہہ چکے ہیں۔ وقت کے دھارے کو بدلا ہے اُس فرد کے خیالات نے جس آزادی کو سمجھا اور برتا او ان کروڑوں بے نام سیدھے سادے عوام نے جن کے لئے وجود صرف وجود ہے، وہ اس کا اعتبار کھونا ہی نہیں جانتے۔ اس لئے کہ ان کی خوشیاں چھوٹی، ان کے خواب معمولی، ان کی آرزوئیں محدود ہیں ——— کمال' سرل' عامر رضا گوتم' ہری شنکر' ——— روشن آرا سب غیر معتبر وجود کو قبول کر کے وجودی مفہوم میں عام آدمی بن جاتے ہیں۔ مگر چمپا اس ہجوم میں شامل ہو جاتی ہے جو تاریخ کی تشکیل کر رہا ہے ——— اُس کا دُکھ سب کا دُکھ ہے' وہ کہتی ہے:

میں ایک عام اوسط درجے کی لڑکی ہوں۔ اگر میں حنداکا خاص الخاص بندہ ہوتی تو، میرا مُکتاباتی، سینٹ صوفیہ، تو میرے جسم پر زخموں کے نشان نظر آتے۔ میرا البادہ میرے مقدس خون سے سُرخ ہوتا۔ میرے ہاتھوں میں میخیں گڑی ہوتیں۔ میرے سر کے گرد نور کا ہالہ ہوتا۔ مجھے وِش کے پیالے اور سانپ کے پٹارے بھجوا دئے گئے ہوتے لیکن میں محض چمپا احمد ہوں میرے زخم کسی کو نظر نہیں آسکتے کیونکہ میرے تماشائی بھی میری طرح زخمی ہیں، وہ کمزور اور فانی انسان ہیں۔ چشم بینا نہیں رکھتے۔ لوگ ممکن ہے مجھ پر ہنستے ہوں جبکہ سینٹ صوفیہ کی پرستش کی جاتی ہے ــــــــ (ص ۵۵۷)

ــــــــ گوتم تو اپنا شانتی ارکیر بنانے کے بعد سوچ رہا ہے کہ" کاش نروان ممکن ہوتا۔ خوف، تنہائی کا احساس، رنج، نفرت فرار کی خواہش، وسعت اور اضافیت کا تصور ــــــــ نروان ــــــــ جو زندگی سے موت سے سونے جاگنے، محبت رحم اور لاتعلقی سے ماورا ہے اور پھر بھی حقیقی ہے ــــــــ معدومیت ــــــــ ضر ضر۔ (ص ۷۸۲)

ــــــــ لیکن کمال دیکھتا اور محسوس کرتا ہے کہ چمپا باجی اس وقت اکیلی نہیں تھیں۔ اب وہ ہجوم کا حصّہ تھیں انہوں نے بالآخر غیر مشروط طور پر ہجوم کی دوسرا تو، قبول کرلی تھی ــــــــ ...... آج اس نے اس نے دیکھا کہ وہ آگے جا رہا ہے وہ مع اپنی دنیا کے مسلسل مستقل مراجعت میں ہے اور تنہا ہے چمپا جو اب تنہا نہیں جلوس میں شامل آگے بڑھ رہی ہیں۔ ان کے ساتھ ان کے محلے کی گلیاں مسجد کے مینار زیبا، اور مریم، سڑک پر گولیاں

کھیلتے ہوئے لڑکے، ٹھیلے والے برقعہ پوش عورتیں، سب
ہیں، چمپا باجی ان سب کا ساتھی بن گئی ہیں۔ یہ لوگ
آگے بڑھنے کے لئے تیار ہیں ——— (ص ۵۷۰)

ہجوم میں کمال اور گوتم بھی شامل ہیں مگر یہ ہجوم وہ ہے جو دوسروں کی آزادی سلب کرنے اور اپنی آزادی اونچے داموں فروخت کرنے کی گھات میں ہے ... اس ہجوم کا وجود اعتبار کھو چکا ہے ——— یہاں ہر طرف فرسٹریشن ہے۔ چمپا جس ہجوم میں ہے وہ ہجوم اپنی آزادی میں خوش ہے اور دوسروں کی آزادی میں دخل نہیں دیتا، یہی تاریخ بنانے والا ہجوم ہے' پہلے ہجوم میں ہر فرد تنہا ہے، اس ہجوم میں کوئی تنہا نہیں ——— سب کی اپنی مقدس تنہائیاں اور وجودی تجربات ہیں۔ مگر وہ ایک دوسرے میں بھی شامل ہیں ———

پہلے ہجوم کے لئے جس میں سب تنہا ہیں سارتر نے کہا ہے کہ حسد، رشک، تشویش اور بدی کے ہاتھوں ہم نے اپنے وجود کے دروازے بند کر دیئے ہیں اور صرف ایک سوراخ سے دوسروں کو دیکھ کر خود کو تنہا پا رہے ہیں حالانکہ باہر عمل کا ایک جلوس رواں دواں ہے[۱]" اس ہجوم کا فرد اپنے کو اس طرح آزاد محسوس کرتا ہے جیسے نازی جرمنی کے دور تسلط میں فرانس "جمہوریہ سکوت" REPUBLIC OF SILENCE "بن گیا تھا۔ سارتر لکھتا ہے:

> ——— ہم نے اپنے حقوق کھو دیئے تھے، جن میں پہلا حق گفتگو کرنے کا حق تھا روز ہمیں ہمارے سامنے ذلیل کیا جاتا تھا اور ہم کو یہ خاموشی سے سننا پڑتا تھا۔ ایک یا دوسرے بہانے سے ہمیں اجتماعی طور پر جلا وطن کیا جاتا۔ وہ کوئی حیثیت سے، یا یہودی سمجھ کر، یا سیاسی قیدی کہہ کر ——— اور اس طرح ہم سب آزاد ہو گئے تھے کیوں کہ نازی زہر ہمارے خیالات تک میں اُتار دیا گیا تھا۔[۲]

سارتر نے خاموشی ہی کو آزادی کہا ہے اس لئے کہ نازی ٹارچر کے آگے زبان بند رکھنے کا حق استعمال کرنا آزادی کا سب سے بڑا اور اہم استعمال تھا ——— اس وقت

---

[۱] BEING NOTHINGNESS P.259
[۲] SITUATION, III, REPUBLIC OF SILENCE

اشارے بھی کسی نہ کسی وابستگی کا اظہار تھے۔

یہ خاموشی تو آزادی کے استعمال پر مبنی تھی ـــــ مگر وہ خاموشی جو اپنی آزادی تج دینے کا نتیجہ ہوتی ہے ہمیں بے حسی سے بے عملی تک لے جاتی ہے اور ہم خاموشی سے ہر جرم میں شریک اور دوسروں کے ہر گناہ کے ذمہ دار ہو جاتے ہیں۔ اس شر کی وضاحت بھی سارتر ہی سے سنیے:

ـــــ ہم کو سکھایا گیا ہے کہ شر پر سنجیدگی سے غور کریں ...... اس کے اسباب کا جان لینا ہی اسے ختم نہیں کرتا۔ شر خدا کے خلاف نہیں ، یہ جذبات کا بھی نتیجہ نہیں ، یہ خوف بھی نہیں جس پر قابو پایا جائے۔ یہ عارضی اختلال بھی نہیں جسے معاف کر دیا جائے ، یہ جہل بھی نہیں جسے علم سے منور کر دیا جائے ، اسے کسی طرح اس کے راستے سے ہٹایا اور واپس نہیں لایا جا سکتا اور اسے لا منز کی طرح تصوری انسان دوستی سے بھی بدلا نہیں جا سکتا[1] ـــــ

لیکن شر کے وجود کو تسلیم کرنے کا یہ مطلب نہیں کہ ہم اسے اس کے حال پر چھوڑ دیں ، وجودیت کی سب سے بڑی قدر آزادی ہے ، جس کا لازمی نتیجہ دوسری اہم قدر انسانی دوستی ہے۔ مسرت کوشی وجودیت میں کوئی قدر نہیں کیونکہ انسان جب تک انسان ہے دُکھ بھگتے گا۔ عینیت منفی فلسفہ ہے ، رجائیت علاج نہیں فرار ہے ، وجودی قدروں کا مشترک چشمہ انسانی المیہ کا مکمل شعور ہے ، ان قدروں کے ذریعے ہم آدمی کو اس کے خوفوں اور روزمرہ کی زندگی کے فرسٹریشن سے بچا سکتے ہیں ـــــ اس کے لئے آزادی کا استعمال لازمی ہے ، وجود کو شدت سے محسوس کرنا اور اس کا اظہار کرنا ضروری ہے۔ اپنے ساتھ دوسروں کے وجود کے تجربے میں شرکت ضروری ہے ـــــ انسان دوستی ، خواہ شخصی سطح پر ہو یا اجتماعی صورت میں (کیونکہ خود وجودیین میں اختلاف) وجودی آزادی کا لازمہ ہے۔

پیپا احمد نے یہ راز پا لیا ہے۔ "آگ کا دریا" کے اور کردار اسی راز کی جستجو میں ہیں ،

---

[1] SARTER: WHAT IS LITERATURE

ان میں سے اکثر نے اپنے معتبر وجود اور آزادی کو بیچ دیا ہے، اور تنہائیوں کے ہجوم میں شریک ہو گئے ہیں ، "آگ کا دریا" موجودہ نسلوں کے اسی المیئے کا رزمیہ ہے قرۃ العین کی تخلیقی حسیت (CREATIVE SENSIBILITY) انہیں وجودیت کے قریب لے آئی ہے کیوں کہ وجودیت بھی عہد موجود کی حسیت ہی کا شاید سب سے معتبر اظہار ہے۔ یہ فلسفہ نہیں، طرزِ احساس اور طرزِ زیست ہے۔

قرۃ العین حال کی تصویر کے پس منظر میں تاریخ اور ماضی کی جھلکیاں دکھا کر بہت ہی SUGGESTIVE انداز میں اپنا ناول ختم کرتی ہیں، مستقبل سے انہیں اُمید ہے کہ شاید معتبر وجود بسر کرنے والوں کا جلوس اسے حال اور ماضی کے شر سے نجات دلا دے، اُن کی اس امید اور خواب میں سارتر بھی شریک ہے :

——— شاید ایک دن وہ روشن عہد آ جائے جب ہم ماضی کی طرف پلٹ کر دیکھیں کہ کس طرح انسان نے دکھ اور شرم کے صحراؤں میں امن کا راستہ تلاش کر لیا ہے ——— لیکن ہم آئندہ بنائی جانے والی تاریخ کے اُدھر نہیں ، بلکہ اِدھر ہیں۔ ہم ایسے تاریخی حالات میں اسی طرح رکھے گئے کہ ہر گزرا ہوا لمحہ ناگزیر معلوم ہوتا تھا ———

سارتر اس امید کے باوجود شر کے مکمل خاتمے کے امکان کا منکر نظر آتا ہے ——— لیکن ہم شر کو حتی الامکان کم کرنے کی کوشش تو کر ہی سکتے ہیں ——— اس کی تصویر دکھا کر، اس کے خلاف لکھ کر۔ اور قرۃ العین نے اپنے دور کا یہ فرض پورا پورا ادا کر دیا ہے۔ عہدِ حاضر کے اس رزمیہ میں جو "آگ کا دریا" ہے ہمیں آج کے جلا وطن انسانوں کے وجود اور آزادی تجنے کے المیے اور اسکے بھیانک نتائج دکھائے گئے ہیں ——— یہ فلسفہ نہیں ٹھوس، حقیقی اور رواں دواں زندگی ہے، زندہ انسانوں کا رزمیہ ہے ——— اس رزمیہ کا خاتمہ کون جانے کیا ہے، لیکن قرۃ العین مستقبل سے پر اُمید ہیں، اس لئے شاید انہیں مکمل طور پر وجودی بھی نہیں کہا جا سکتا ———

لے SARTER: WHAT IS LITERATURE

"آگ کا دریا" پر وجودیت کے فلسفے کا لیبل لگا کر میں اس ناول کی اہمیت کو محدود کرنا نہیں چاہتا ـــــ اس ناول کے کئی پہلو ہیں، وقت اس کا سب سے اہم کردار ہے، اگرچہ قرۃ العین نے جگہ جگہ زمان ومکان کے قیود کو توڑ کر ان سے ماورا ہونے کی بھی کوشش کی ہے۔ اس ناول میں کئی زمانے ساتھ بھی چلتے ہیں، گزرا ہوا زمانہ پلٹ کر حال میں بھی آجاتا ہے، اور حال ماضی میں بھی چھپ جاتا ہے۔ اس طرح انہوں نے انسانی وجود کے تسلسل اور اس کے تجربات اور دکھوں کو وقت سے ماورا بھی قرار دیا ہے۔ وجودیت کے ساتھ قرۃ العین کا موضوع انسانی وقت بھی ہے، جو منقسم نہیں، مگر محدود ہے، کیونکہ اس کی ابتدا اور انتہا ہے انسانی وجود مجرد ہوتا ہے بے زماں، بے مکاں بھی ہوتا ہے۔ ان کا موضوع انسانی وجود بھی ہے جو ایک اکائی ہے مگر محدود ہے منقسم۔ وہ کردار جو مختلف زمانوں میں حالات میں اسیر ہیں۔ اس پہلو کی تشریح کے لئے اس ناول پر اجتماعی لاشعور کے آرچ ٹائپ کا اطلاق بھی کیا جا سکتا ہے اور اس سے ہندوستانی تہذیب کے مختلف ادوار میں جو تسلسل دکھایا گیا ہے، اس کی تعبیر ممکن ہو سکتی ہے۔ انسانی وجود باوجود تسلسل کے بے زماں وجود کو بے زماں بنانے کی کوشش کے باوجود پلٹ پلٹ کر تاریخ کے حصار میں آجاتی ہیں۔ یہی وجودی تصورِ زماں بھی ہے اور تصورِ وجود بھی۔ آخری صفحات میں رجائیت پسندی اور مستقبل پرستی کا موہوم سا جلوہ دکھانے کے باوجود وہ سارتر کے متعلق ہی معلوم ہوتی ہیں کرشر قابل فتح ہے اس لئے کرشر انسانی وجود سے ہی پھوٹتا ہے ـــــ وہ بدھ کی قائل ضرور ہیں مگر نروان کی انہیں آس نہیں۔ قرۃ العین پر ترقی پسندی کا اثر رہا ہے، اور اب بھی ہے، اسی لئے سردار جعفری کو اُن کے یہاں جدلیاتی شعور کی کارفرمائی نظر آتی ہے، شاید اسی کا اثر ہے کہ وہ عام آدمیوں کے ہجوم میں شرکت کو وجود کی گم شدگی اور بے اعتباری نہیں بلکہ وجود کے اعتبار کی بازیافت سمجھتی ہیں۔ سارتر وجودیت کا سب سے بااثر شارح ہونے کے باوجود جدلیاتی مادیت ہی کو تاریخی حالات کے حل کا بہترین طریقہ مانتا ہے۔ قرۃ العین کے یہاں شاید اسی لئے دوسرے وجودیین کے مقابلے میں سارتر کے فلسفے کے سایے زیادہ نظر آتے ہیں۔

کسی ناول یا ادب پارے کی اہمیت کا یقین اس کے فلسفیانہ تصورات سے نہیں ہوتا بلکہ یہ تصورات خود بخود ناول کی زمین سے پھوٹتے اور اُس کی فضا میں پروان چڑھتے ہیں ـــــ قرۃ العین نے بیسویں صدی کا المیہ لکھا ہے اس لئے وجودی تصورات، جو اس صدی کے مخصوص تاریخی حالات سے پیدا ہوئے ہیں، خود بخود اس ناول میں پھیلتے چلے

گئے۔ پھر ان میں سے کئی تصورات مثلاً وقت کا جدید تصور، تغیر کو حقیقت تسلیم کرنا ایسے ہیں
جو محض وجودیت ہی سے مخصوص نہیں، ہر ہم عصر فلسفے میں مل جاتے ہیں، اور خالص ادیبوں کے
یہاں بھی مل جائیں گے۔ منقسم انسان، منقسم وجود، خود بیگانگی، ہجوم کی تنہائی یہ موضوعات
بھی ایسے ہیں جو ان اُن مصنفین تک کے یہاں مل جائیں گے جو وجودیت کے قائل نہیں بلکہ ایک
حد تک مخالف ہیں ـــــــ اس لئے میں یہ کہوں گا کہ "آگ کا دریا" میں جو وجودی تصورات
ملتے ہیں، وہ ہم عصر حسیت کا تقاضا تھے۔ یہ ناول کرداروں کا نگار خانہ ہے، ہندوستانی تہذیب
کی ایک مکمل دستاویز ہے، مگر اس کے بیشتر حصوں پر "خود نوشت" کا بھی گمان ہوتا ہے۔ بنیادی
طور پر قرۃ العین کا رویہ اس ناول میں موضوعی SUBJECTIVE ان کی SUBJECTIVITY ہی
تے ان پر جو صداقت منکشف کی، وہ صداقت، وجودی فلسفے کی صداقتوں سے قریب تر ہے
"آگ کا دریا" ہماری تہذیب کی دستاویز بھی ہے اور ہم عصر طرز فکر و احساس کا آئینہ خانہ
بھی۔ اگر اسے اردو کا سب سے بڑا ناول نہ مانا جائے تب بھی یہ ماننا پڑے گا کہ یہ ناول اردو کے دو تین
بڑے ناولوں میں سے ہے۔ دوسرا ناول یقیناً "اداس نسلیں" (عبداللہ حسین) ہے۔ ان دو ناولوں
میں اردو ناول بلوغت کو پہنچا ہے۔ اردو میں ان کے علاوہ بھی قابل ذکر ناول ہیں، لیکن ہم عصر
عہد کی آئینہ داری جس وسیع پیمانے پر ان ناولوں میں ہوئی اُس کی مثال اور ناولوں میں نہیں
ملے گی۔

اسلوب احمد انصاری

آگ کا دریا

اپنے افسانوی مجموعوں "ستاروں سے آگے" اور "شیشے کے گھر" اور دو ناولوں "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غمِ دل" کے ذریعہ قرۃ العین حیدر نے اردو زبان کے تخیلی ادب میں اپنی جگہ بنالی تھی۔ ان کی جس جدت نے اردو پڑھنے والوں کو چونکایا، وہ تکنیک کا ایک نیا تجربہ تھا، جس پر مغربی ادب کے مطالعہ کا اثر تھا۔ اسے بالعموم شعور کے بہاؤ کی تکنیک کے نام سے پکارا گیا ہے۔ اس کی بنیاد کسی بندھے ٹکے بیانیہ فارمولا پر نہیں، بلکہ اس فنی تدبیر پر ہے، کہ تاثرات اور یادیں، جس طور پر لاشعور سے چمٹی رہتی ہیں، انہیں منطق کی کم سے کم مداخلت کے ساتھ بعینہٖ پیش کر دیا جائے۔ اس میں سلسلہ واری، منطقی ربط اور باہر سے عائد کیا ہوا نظم کوئی معنی نہیں رکھتا، کیونکہ زندگی خود ایک رواں دواں مظہر ہے، اور تاثرات اور یادیں، لاشعور میں ضم ہونے کے بعد جب شعوری سطح پر ابھرتی ہیں تو میکانکی پیش و پس سے بے نیاز ہوتی ہیں۔ شخصیت کے متعلق جدید نفسیات نے یہ نظریہ پیش کیا، کہ یہ کوئی ٹھہری ہوئی منجمد اکائی نہیں ہے، اور نہ خوبیوں اور خامیوں کی ایک دلیہ مالا، بلکہ اسے اندرونی کیفیات کی ایک وحدت سمجھنا چاہیے۔ یہ خیال، ارتقا کے تصور کی طرح نیا نہیں، گو اسے علمی وضاحت اور قطعیت حال ہی میں حاصل ہوئی۔ اسی طرح جدید فکر نے یہ بھی بتایا، کہ وقت، ماضی، حال اور مستقبل سے مرکب نقطوں کا ایک خط مستقیم نہیں، بلکہ ایک دورانِ مسلسل ہے، جس میں یہ تینوں اکائیاں، ایک دوسرے کے اندر کھلی ہوئی

ہیں، اور اس لئے ان کی ریاضیاتی حدبندی کرنا ممکن نہیں۔ یہ دونوں عناصر، ناول اور افسانہ میں نئی تکنیک کو معرض وجود میں لانے کے ذمہ دار ہوئے۔ اس تکنیک کے ذریعہ وقت کی لہروں اور یادوں کی لہروں کے درمیان ہم آہنگی پیدا کی جا سکتی ہے۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہے، کہ ناول اور افسانے کا عمل زندگی سے نامیاتی طور پر منسلک معلوم ہونے لگتا ہے' اور اردو میں اسے متعارف کرنے کا کام قرۃ العین حیدر نے انجام دیا۔ ان کی اولین کوششوں پر دو اعتراضات بھی کئے گئے۔ اول یہ کہ وہ عام طور پر SOPHISTICATED بے مغز اور غیر ذمہ دار اور اوپری متوسط طبقہ کے مشاغل اور دلچسپیوں کی عکاسی تک ہی اپنے آپ کو محدود رکھتی ہیں۔ جس سے عام پڑھنے والے کو نہ کوئی لطف حاصل ہوتا ہے اور نہ کوئی بصیرت۔ اور انہیں عام انسانوں کے اعمال اور محرکات اور ان کے راحت و الم سے کوئی سروکار نہیں۔ اور اس طرح جس زندگی کا نقش وہ ابھارنا چاہتی ہیں، وہ یک بہتی اور بہت سکڑی اور سمٹی ہوئی سی چیز ہے۔ دوسرا اعتراض، جو پہلے اعتراض کی طرح صحیح ہے، یہ تھا، کہ وہ غیر ضروری طور پر اپنی تحریروں میں انگریزی الفاظ اور تراکیب استعمال کرتی ہیں جس سے لکھنے والے کے ذہن کی ناپختگی اور زبان کے مصنوعی پن کا احساس ہوتا ہے، اور تحریر کی روانی میں رخنہ پڑ جاتا ہے جس کے لئے کوئی معقول جواز نہیں۔

"آگ کے دریا میں" میں ناول نگار نے ایک ہی جست میں ارتقائی بہت سی منزلیں طے کر لی ہیں۔ اور یہ ان کے اب تک کے کارناموں پر حیرت انگیز اضافہ ہے۔ یہ ناول ۱۰۱ ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کے عمل کی تجزیہ کے خیال سے اس کے LOCALE کے پیش نظر پانچ حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

ابواب ۱ سے ۱۳ تک شراوستی سے متعلق ہیں ۱۴ سے ۱۷ تک پاٹلی پتر سے (اکائی نمبر ۱)

ابواب ۱۸ سے ۲۵ تک بہرائچ، جونپور اور بنارس سے (اکائی نمبر ۲)

ابواب ۲۶ سے ۵۶ تک یکے بعد دیگرے کلکتہ اور لکھنؤ سے (اکائی نمبر ۳)

ابواب ۵۷ اور ۵۸ پرانی اور نئی تاریخ کے دوراہے سے،

ابواب ۵۹ اور ۹۶ تک یورپ سے (اکائی نمبر ۴)

ابواب ۹۷ اور ۹۸ دور جدید میں دوسرے اہم موڑ سے (۱۹۴۷ء)

ابواب ۹۹ اور ۱۰۰ مشرقی پاکستان اور نئے ہندوستان سے'

آخری باب صرف نئے ہندوستان سے ۔ (اکائی نمبر ۵)

جیسا کہ اس ہیئتی (FORMAL) تقسیم سے ظاہر ہے، ناول کی بساط (CANVAS) بہت وسیع ہے۔ کہانی کا آغاز اب سے ڈھائی ہزار پہلے کی ہندوستانی تہذیب کے دور سے ہوتا ہے، جو شراوستی اور پاٹلی پتر میں سرسبز و شاداب ہوئی۔ مسلمانوں کی آمد کے بعد تہذیب کے اس ساگر میں ایک نئی لہر اٹھی ہے۔ اس کا مطالعہ دوسرے دور کا موضوع ہے۔ مسلمانوں کے انحطاط کے بعد ایسٹ انڈیا کمپنی کے قدم ہندوستان میں جمنا شروع ہوتے ہیں۔ اس بڑھتی ہوئی تازہ دم قوم کا اولین ہراول جن ریشہ دوانیوں سے کام لیتا ہے اور اس کے مقابلہ میں مغلیہ شان و شوکت کے آخری محافظ جس تن آسانی اور اخلاقی پستی کا مظاہرہ کرتے ہیں، اس کا تخیلی عکس ہم تیسرے دور میں دیکھتے ہیں۔ اس دور میں ہم جدید لکھنؤ کی بھی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں۔ چوتھے دور میں عمل کا مرکز ہندوستان سے یورپ منتقل ہو جاتا ہے، اور وہی نسل، جو اوپری متوسط طبقہ کی نمائندگی تیسرے دور کے آخر میں لکھنؤ میں کر رہی تھی، لندن اور کیمبرج اور پیرس میں نظر آتی ہے۔ چوتھا اور پانچواں دور تقسیم ملک کے بعد کے ہندوستانی اور پاکستانی معاشروں سے متعلق ہے۔ یہاں اس بات کا اعلان و اظہار بے حد ضروری ہے کہ گو ناول اس طرح پانچ ادوار پر محیط ہے لیکن ناول نگار کا مقصد تاریخ نگاری نہیں، بلکہ تاریخ کے یہ مختلف موڑ کہانی کے عمل کے لئے صرف ایک پس منظر کا حکم رکھتے ہیں۔ اور اس لئے ناول کے واقعات اور تاریخ کے خارجی چوکھٹے میں سخت گیر مطابقت ڈھونڈھنا یا قائم کرنا تنقیدی محاکمے کو DISTORT کر سکتا ہے۔

ناول میں ایک جگہ یہ جملے ملتے ہیں:

——— وقت کے پیٹرن PATTERN میں طلعت جہاں ابد بیٹھی تھی، وہی طلعت اسی پیٹرن میں ایک جگہ اور موجود تھی اور دونوں نقطوں کے درمیان برسوں کا فاصلہ تھا۔ اور اس فاصلہ پر انسان صرف آگے کی طرف چل سکتا تھا۔ آگے۔ اور آگے۔ پیچھے جانا ناممکن تھا۔ گو ہزاروں طلعتیں ان گنت ٹکڑوں میں منتشر ان گنت جگہوں پر موجود تھیں، جیسے آئینے کے ٹوٹے ہوئے ٹکڑوں میں ایک ہی چہرے کے مختلف عکس آتے ہیں (ص ۳۱۶)

یہی جملے صفحہ ۶۵۲ پر دہرائے گئے ہیں۔ یہ جملے ناول کی ایک نمایاں خصوصیت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اس ناول میں مرکزی کردار صرف چار ہیں، یعنی گوتم، ہری شنکر، چمپا اور کمال۔ اس طویل مدت میں جس پر یہ ناول پھیلا ہوا ہے یہ کردار ناموں کے خفیف سے تفاوت کے ساتھ برابر ہمارے سامنے آتے رہتے ہیں۔ اور ہر دور میں یہ محسوس ہوتا ہے، کہ ان کرداروں کی بنیادی خلقت ایک ہے، صرف انہوں نے پرانی زندگی کی کینچلی کو اتار کر ایک نئی قبا زیب تن کر لی ہے۔ وہی مانوس چہرے، وہی جانے پہچانے خط و خال، وہی محرکات اور میلانات ہیں، جن سے ہم زندگی کی ہر شاہراہ پر دوچار ہوتے ہیں۔ تجربات کی نوعیت ایک ہے، البتہ خارجی مظاہر جن میں وہ متشکل ہوئے ہیں بدل جاتے ہیں "انسان چراغ کی طرح بجھ جاتا ہے" محض واقعات اور احساسات کا دورِ تسلسل قائم رہتا ہے" صفحات (۲۲ اور ۶۷)۔ ایک نقطۂ نظر سے اس ناول میں ہیرو اور ہیروئن کوئی نہیں ہیں، جن کی ابتدا، ارتقا اور انتہا کو تواتر اور تسلسل کے ساتھ پیش کیا گیا ہو۔ نہ یہاں صرف انسانوں کا غول بیابانی نظر آتا ہے۔ ایلیٹ کی نظم کے اس تراشے سے، جو ناول کے شروع میں کے طور پر دیا گیا ہے، یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ناول کا موضوع وقت کا وہ دھارا ہے، جو انسان کی ارضی زندگی کی وسعتوں کو چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہے۔ انسان نے اب تک ارتقا کی جتنی منزلیں طے کی ہیں ان میں سے چند روشن نقطوں کو ناول نگار نے چن لیا ہے۔ اس مدت میں انسان نے خدا اور کائنات کے متعلق جس طرح سوچا ہے خود اور غیر خود میں جس ہم آہنگی کی جستجو کی ہے، تہذیبوں اور سلطنتوں نے جس طرح اپنے جھنڈے گاڑے ہیں۔ انسانی رشتوں میں محبت اور نفرت، ایثار اور خود پسندی اور عقل و عشق کی آویزش نے جو پیچیدگیاں پیدا کی ہیں، تجربہ میں جو کرب اور تلخی چھپی ہوئی ہے اور اس سے مجموعی طور پر شخصیت کے نشو و نما پر جو اثر پڑتا ہے، مجرد فلسفہ اور مجرد تاریخ سے کہیں زیادہ یہی سب کچھ اس ناول کا موضوع ہے۔

"ساری چیزوں میں اسے یہ وحشت آگ لگ گئی ہے۔ آنکھیں آگ میں جلتی ہیں اور اشکال اور بصارت" حیات، وفورِ شوق آوازیں، خوشبوئیں، ذہن و دماغ، خیال، جسم، تصورات، سب دھڑا دھڑ اس آگ میں جل رہی ہیں، اور نفرت اور محبت اور پیدائش اور بڑھاپے اور موت اور رنج و الم اور دکھ اور گریہ و زاری اور مایوسی نے اسے یہ وحشت یہ الاؤ تیار

(صفحہ ۹۱)

کیا ہے" (صفحہ ۹۱)

اسے ہم ناول کا INTERIOR MONOLOGUE کہہ سکتے ہیں اور اس کے اجزا شروع سے آخر تک جگہ جگہ بکھرے ہوئے ہیں۔

ان چار کردار کے علاوہ طلعت کا کردار ناول کے بیانیہ ڈھانچہ میں ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔ گوتم، ہری شنکر اور چمپا کی طرح نرملا اور سرل ایشلے بھی جو برطانوی استعماریت کے آسیب کی حیثیت رکھتا ہے، ناول کی کئی منزلوں میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ پیٹر (PETER) کو سرل کا ہمزاد کہنا چاہئے۔ باقی کردار جیسے تہمینہ، عامر رضا، ریکھا، شانتا، روشن آرا، اور مسز شنیلا مکرجی ناول کی صرف بیرونی سطح (PERIPHERY) پر نظر آتے ہیں۔ وہ کردار جن کا تعلق عوام سے ہے، کچھ کم اہمیت نہیں رکھتے، اور ان کا ذکر بعد میں آئے گا۔ ناول کے موضوع اور اس کے مرکزی اور نیم مرکزی کرداروں کی تخلیق کے اچھوتے پن کی طرف سرسری اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس ناول کی اور خصوصیات جو قابل ذکر ہیں، وہ ہیں پرزور بیانیہ قدرت، ڈرامائی تاثر، شدید کیفیات کی بازآفرینی تکرار اور اعادہ، کردار نگاری، خارجی فطرت کا دلنواز حسن اور عوام کے جذبات واحساسات کی نقش گری۔

ناول کے ابتدائی حصہ میں ہم ہندوستان کی تاریخ میں ڈھائی ہزار سال قبل کے فضا سے دوچار ہوتے ہیں۔ معاشرت، طرز فکر اور اقدار زندگی سب وہی ہیں، جن سے اس دور کا انسان پہچانا جا سکتا ہے۔ مظاہر فطرت سے ہم آہنگی انسان اور خدا کے رشتہ کے متعلق اولین استفسار، عمل میں سادگی، ریاضت اور خلوص، انہیں سے گوتم کی شخصیت کے نقوش آشکارا ہوتے ہیں۔ اس منزل ہی پہ یہ احساس ہوتا ہے۔ کہ گوتم ایک مفکر کا ذہن، ایک فن کار کا وجدان اور ایک مخلص انسان کا دل رکھتا ہے۔ اپنے اندرون میں بھی جھانک کر دیکھتا ہے اور عمل کو ریاضت کی بھٹی میں تپا کر کندن بھی بنانا چاہتا ہے۔ ہری شنکر اس کے مقابلہ میں سرتاسر حقیقت پسندانہ رویہ اور میلان رکھتا ہے۔ چمپک، جو بعد کی چمپا اور چمپا باجی کا نقش اولین ہے، گوتم کی پرسکون کائنات میں تموج پیدا کرنے کا وسیلہ بنتی ہے۔ گوتم، جو اب تک صرف روح کی عظمت اور تقدیس کا قائل تھا اور جس کی تمام تر کوششیں اس کا تزکیہ حاصل کرنے پر مرکوز تھیں، تجربہ کی ایک نئی وسعت (DIMENSION) سے آشنا ہوتا ہے۔

——— اس ایک رات میں وہ دفعتاً بڑا ہو گیا تھا۔ اس نے دل کی کائنات کی سیاحت کی تھی۔ اس نے مایا کا تجربہ کیا تھا اور اس تجربے سے غیر مطمئن نہیں تھا۔ لیکن یہ کیسا عجیب احساس تھا۔ جیسے شیو کی بجائے زندگی کا سارا زہر ہلا ہل اس نے خود پی لیا ہو یہ کیسا انوکھا تجربہ تھا۔ اس کی شرط تو اس نے کبھی سے نہیں لگائی تھی ——— (صفحہ ۱۰۴)

مگدھ کی لڑائی میں جو پہلے دور کے دوسرے حصے میں ہوتی ہے، گوتم اپنے ہاتھوں کی انگلیاں کھو بیٹھا ہے، اور تصویر کشی کے مشغلے سے محروم ہو جاتا ہے:

——— تب اُسے ایک اٹل حقیقت کا اندازہ ہوا۔ صاحب انگلیاں جو حسن کی تخلیق کے لئے بنائی گئی ہیں خون میں نہلا دی جاتی ہیں۔ کسی خاموش وہار میں بیٹھ کر وہ اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کر سکتا تھا۔.......... تب اُس نے اپنی کٹی ہوئی اُنگلیوں کو دیکھا اور سوچا کہ یہ اس کے کرم کا پھل ہوگا۔ اس کے علاوہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ کرم کے فلسفے سے اسے بڑا سکون حاصل ہوا۔

——— (۱۱۸ - ۱۱۹)

یہ ایک اہم تجربہ تھا جو گوتم کو حاصل ہوا۔ ان الفاظ میں جو کرب چھپا ہوا ہے اور اسے انگیز کرنے کا جو بے پایاں عزم ہے اس نے گوتم کے کردار کو ناقابل فراموش بنا دیا ہے۔

دوسرے دور میں ہم کمال کے نقش اول، ابوالمنصور کمال الدین سے ملتے ہیں، جو حسینا شرقی کے کتب خانے کا نگراں ہے۔ اور ہندوستان کی بوقلموں تہذیب میں ایک نئے عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ شروع ہی میں اس کی ملاقات چمپا سے ہوتی ہے جو پہلے دور کی چمپک کا ایک نیا روپ ہے۔ کمال الدین کی شخصیت کے ارتقا میں جو دو چیزیں معاون ہوتی ہیں، وہ ہندی اور اسلامی فلسفہ کا ٹکراؤ اور فارسی شاعری اور محبت کے تصور میں تبدیلی ہے اور دوسری طرف انسانی بے بسی کا وہ تاثر جو پیہم جنگوں کے تجربہ نے اس کے دل و دماغ پر قائم کیا ہے۔ ان دو عناصر نے مل کر جو تخم ریزی اس کے دل میں کی تھی، وہ محبت اور آشتی

کے ان نغموں کے زیر اثر برگ و بار لاتی ہے، جو کبیر نے اس سرزمین میں ہی بلند کئے تھے۔ شخص اور انفرادی سطح پر اس کا نتیجہ کمال الدین کی شیلا سے شادی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے:

——— لیکن روح اور دل کی کائناتوں کی ساری مسافتیں طے کرنے کے بعد اس نے اندازہ لگایا کہ زندگی میں اصل چیز سکون ہے۔ ایسا سکون جس میں پر خطر طوفانوں اور آندھیوں کی گنجائش ہی وجود نہ ہو۔ یہ سکون اسے اس سیدھی سادھی ان پڑھ دیہاتی لڑکی سے شادی کر کے حاصل ہو گیا۔ گویا یہی اس کا منزل تھی ——— (۱۹۷)

تیسرے دور میں ہم پہلی بار سرل ایشلے سے دو چار ہوتے ہیں۔ جس کی اقدار زندگی معاشی آسودگی، اقتدار اور اخلاقی اور روحانی تزاج ہیں۔ برطانوی استعماریت کے جو نتائج ہندوستانیوں کی سیاسی اور معاشی ابتری کی صورت میں ظاہر ہوئے۔ اس کی عکاسی اس دور میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ سرل کے سلسلہ میں یہ بات قابل غور ہے، کہ گو حکومت اور اقتدار کے نشے میں وہ اخلاقی غیر ذمہ داری کی حدوں کو چھو لیتا ہے اور عیش و نشاط کو اس نے اپنا اوڑھنا بچھونا بنا رکھا ہے، مگر پایان کار ضمیر کی خلش ایک مرتبہ اسے جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔ اور جب وہ اپنی داشتہ شیلا سے جسے وہ عرصہ ہوا ٹھکرا چکا تھا شراب خانہ میں یکبارگی مڈبھیڑ ہو جانے کے بعد پیچھا چھڑا کر بھاگتا ہے، تو گذشتہ یادوں کے تمام بھوت اس پر ایک ساتھ حملہ کر دیتے ہیں، اور وہ اپنی تنہائی کے خوف سے مغلوب ہو جاتا ہے۔ یہاں ڈراماتی تاثر بہت واضح طور پر سامنے آتا ہے:

——— اس نے کہاروں کو ڈانٹا۔ زندگی کا سارا نقشہ اس کی آنکھوں کے سامنے سے گذرتا جا رہا تھا۔ یہ زندگی کا فانوس تھا اور وہ خود تنہا اس میں مقید تھا اور اس کے چاروں طرف رنگارنگ تصویریں بنی تھیں اور اب ان تصویروں سے ڈر لگ رہا تھا۔ گورنمنٹ ہاؤس کے رفقائے کار، کالج کے منشی اور منشار، ایشیاٹک سوسائٹی کے محقق، اودھ کے شعراء اور فن کار حتیٰ کہ لکھنؤ کی چمپا بائی، یہ سب

مل کر اس کی روح کے غم کو نہیں مٹا سکتے تھے ———— (صفحہ ۲۳۲)

اس طرح کا ایک ڈرامائی حصہ ہمیں وہاں ملتا ہے جہاں گوتم کا دوسرا نقش گوتم نیلمبرت اپنے بیٹے منورنجن کے یہاں مقیم ہے اور رات کو جب سب سو جاتے ہیں تو وہ چپکے سے باہر نکل کر گومتی کے کنارے کنارے چل کھڑا ہوتا ہے اور ماضی کے بھوت سرل کی طرح اسے بھی آ دبوچتے ہیں سارے شاہان اودھ . . . . ان . . . . . . بھوتوں کی بھی وہ خوب جانتا تھا . . . . . آج کی رات جانے کون کون مرا ہوگا ۔ (صفحہ ۲۸۰)

فنی نقطۂ نظر سے دو اور مقامات بھی اہم ہیں ۔ گوتم نیلمبرت جس کا ذکر ابھی ہوا سرل ایشلے کا بنگالی کلرک ہے ۔ اور چمپک کا دوسرا نقش لکھنؤ کی مشہور طوائف چمپا کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے ۔ پہلا قابل ذکر مقام وہ ہے ، جب گوتم لکھنو سے کلکتہ واپسی کے دوران راجہ بینی بہادر کے بیٹے سے جو ایک جوگی ہے یہ الفاظ سنتا ہے :

———— سراب کی حقیقت تو میں نے جانی ہے ۔ تم اس کی حقیقت کو کیا جانو ۔ تم اسی چکر میں شامل رہو گے . . . . تم سمجھتے ہو کہ تم اس بھول بھلیاں سے نکل آئے ہو ، مگر تم غلطی پر ہو ———— (۲۶۳-۶۴)

اور دوسرا وہ جب نیلمبرت کے کان میں ایک جانی پہچانی آواز سیکڑوں ہزاروں برس کا فاصلہ طے کر کے پہنچی تھی ، اور اس نے پھٹی پرانی دلائی میں لپٹی ہوئی راہ گیر بھکارن کو ایک روپیہ خیرات کے طور پہ دیا تھا ، جوان کا دیا ہوا روپیہ لیمپ کی روشنی میں الٹ پلٹ کر دیکھ رہی تھی جیسے اس کو اپنی آنکھوں پر یقین نہ آتا ہو ۔ اس کے بال چاندی کی طرح چمک رہے تھے ۔ اور اس کے چہرے پر ان گنت جھریاں تھیں ۔ اس کی دلائی میں جا بجا پیوند لگے تھے ۔ کہیں کہیں پر گوکھرو اور بنت ٹکی رہ گئی تھی جس کے تار نکلے ہوئے تھے ،، (ص ۲۷۹)

یہی بھکارن اس سے پہلے یہ جملہ دہراتی رہی تھی ، خدا سوا غم حسین کے اور کوئی غم نہ دے ” یہ چمپا تھی ، جو وقت کی آسیا میں پوری طرح پیسی جا چکی تھی ۔ شدت احساس کے اعتبار سے یہ دو تراشے اس ناول میں دو اور تراشوں کی طرح ، بڑی اہمیت رکھتے ہیں ۔

جدید لکھنؤ کی عکاسی تیسرے دور میں جس طرح کی گئی ہے ، وہ ہمیں قرۃ العین حیدر کے اس سے پہلے کے ناولوں کی یاد دلاتی ہے ۔ یہاں کمال الدین کا تیسرا نقش ، جو اسی دور کے

پہلے حصّہ میں نواب کمن کی صورت میں نظر آیا تھا، اب کمال کی شکل میں جلوہ گر ہوتا ہے۔
اور چمپک کا تیسرا نقش چمپا باجی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ نرملا، گوتم ہری شنکر
پھر سامنے آتے ہیں۔ نیم مرکزی کرداروں میں طلعت کا اضافہ ہوتا ہے۔ لیکن سب سے
زیادہ کمال اور چمپا اہمیت رکھتے ہیں۔ رومان کی سطح پر جو مثلث بنتا ہے، اس کے
تین نمائندے تہمینہ، عامر رضا اور چمپا احمد ہیں۔ تیسرے دور کے اس دوسرے حصّہ
اور چوتھے دور میں، جو فارغ البال اوپری متوسط طبقہ کی ذہنی اور جذباتی سرگرمیوں
کا نگار خانہ ہے، ازبلا تھوبرن کالج اور کیننگ کالج لکھنؤ کی بے فکریوں اور کھلنڈرے
پن کی داستان ہے، گلفشاں اور سنگھاڑے والی کوٹھی کے معمولات کا ذکر ہے، لندن اور کیمبرج
کی ادبی اور ثقافتی سرگرمیوں کا بیان ہے، پکنک، بیلے، کنسرٹ اور پارٹیوں کی چہل پہل
ہے، موسیقی اور سنگتراشی کے مرکزوں کی نشاندہی ہے۔ لیکن ان کے علاوہ چند اور
باتیں بھی قابل ذکر ہیں۔ اور یہ کہ طلعت ایک خاص طرح کی لاتعلقی، احساس برتری
اور نقطۂ نظر کے اعتدال کا اظہار کرتی ہے، اور اس تمام ہنگامے پر مسکرانے والے تماشائی
کی حیثیت رکھتی ہے۔ دوسرے چمپا احمد کی شخصیت میں سوچنے کا جو انداز ہے، تمناؤں
اور آرزوؤں کے پامال ہو جانے پر جو خاموش احتجاج ہے اور تمام دوسرے کرداروں
کے برعکس وہ جس مثبت نقطۂ خیال کو پیش کرتی ہیں، وہ توجہ کو اپنی جانب کھینچتا
ہے۔ پھر عامر رضا ہیں، جو ہری شنکر کی طرح واقعیت پسند ہیں۔ اور نہ دل و دماغ
پر چوٹ پڑنے دیتے ہیں اور نہ اپنے دامن کو راہ کے خس و خاشاک میں الجھاتے
ہیں۔ فنی اعتبار سے ڈرامائی تاثر اس موقع پر ظاہر ہوتا ہے، جہاں دلکشا کے باغات
میں کمال اور چمپا وغیرہ پکنک منانے چاندنی رات میں آتے ہوئے ہیں، اور یہاں نواب
قدسیہ محل اور چمپا کے درمیان ایک تخیلی مکالمہ شروع ہوتا ہے (صفحات ۴۰۵ - ۴۰۶)
جس کے ذریعہ ماضی کے بہت سے نقوش چشم زدن میں ابھر آتے ہیں۔ لیکن اس پوری
الف لیلوی داستان کے جذباتی مراکز تین ہیں۔ اول سیاست کے میدان میں اس کمال
کی زیر دست شکست جو عوامی جمہوریت، متحدہ قومیت اور ہندوستان کی پراچین تہذیب
کا پرستار رہ چکا ہے، دوسرے وہ تلخی، کرب اور دل برداشتگی، جو آرزوؤں اور خوابوں
کے صنم خانے کے مسمار ہو جانے پر چمپا کے دل میں پیدا ہوتی ہے، اور تیسرے آفاقی المیہ

کا وہ سر جو مڈہرسٹ کے سپینے ٹوریم میں نرملا کی موت کی صورت میں انسان کی بے بسی اور بیپائی کو ظاہر کرتی ہے۔ ناول کا پانچواں دور تقسیم کے بعد کے واقعات کے پس منظر میں تعمیر کیا گیا ہے۔ جن کرداروں سے ہم لندن اور کیمبرج میں ملے تھے، وہ واپس آکر دو مختلف خطوں کا رخ کرتے ہیں۔ کمال اور چمپا، دونوں نئی اور تلخ حقیقتوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ کمال عمل کا راستہ اختیار کرتا ہے، اور چمپا صرف سہتے رہنے کا۔ متحدہ قومیت کا دلدادہ کمال نئی مملکت کا رخ کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ چمپا جو لکھنؤ اور کیمبرج میں، اپنی ذہنی برتری کی دھاک بٹھا چکی تھی، مراد آباد میں اپنے چچا کے پاس ایک چھوٹے سے شکستہ مکان میں زندگی گذارنے پر مجبور ہوتی ہے۔ تقسیم کے بعد پاکستان میں جو معاشرہ وجود میں آیا ہے، اس کی عکاسی کے سلسلے میں ناول نگار پر بہت لے دے کی گئی ہے جو غلط نقطۂ نظر کو برتنے کا نتیجہ ہے۔ ناول نگار نے حالات کا جو تجزیہ کیا ہے، وہ بڑی حد تک دیانتداری پر مبنی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہم عصری واقعات کو تخئیلی فن پاروں کا موضوع بنانے کے لئے وقت اور فاصلے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور یہ عین ممکن ہے کہ دیانتدارانہ عکاسی کے باوجود ہم ان عوامل کے سمجھنے میں غلطی کریں، جو خارجی حالات کے پس پشت کام کر رہے ہیں، اور ان قوتوں کا خاطر خواہ اندازہ نہ کر سکیں جن کی جڑیں عوام کے سینوں میں پیوست ہیں، اور جن پر مستقبل کا دار و مدار ہے۔ یہ قیاس کرنا صحیح نہیں، کہ اس تجزیہ اور عکاسی کے پیچھے کوئی تخریبی میلان اور جذبہ کام کر رہا ہے۔

ناول کے اس آخری حصہ میں صرف کمال اور چمپا ہی دو ایسے کردار ہیں جو ہماری توجہ کو پوری طرح اپنی گرفت میں رکھتے ہیں۔ تخئیلی طور پر ناول کا عمل اس آخری سین میں سب سے زیادہ موثر طور پر سامنے آتا ہے، جو چمپا کے چچا کے گھر میں مراد آباد میں دکھایا گیا ہے۔ کمال دوبارہ ہندوستان آکر اور ماضی اور حال کا احتساب کرنے کے بعد جس منزل پر پہنچ چکا ہے، اس کی نشان دہی یہ جملے کرتے ہیں:

——— مگر یہ وطن نہیں تھا۔ اس کے ویزا کی معیاد ختم ہونے والی تھی۔ کل سویرے وہ یہاں سے اپنے ملک روانہ ہو جائے گا۔ مراد آباد، کٹھ گھر ... ... چمپا احمد، زیبلو، مریم چابا، سب یہیں رہ جائیں گے۔ کیا اس حقیقت پر اسے آنسو

بہانا چاہیے، لیکن اب اسے محسوس ہوا کہ وہ بوڑھا ہو چکا ہے - اس میں ضبط آگیا ہے۔ ضبط، توازن اور سکون (ص۵۲)

اور چمپا احمد، جذباتی اور ذہنی شکست اور پسپائی کے بعد جس نقطۂ شدت کو چھو چکی ہے، وہ ان جملوں سے مترشح ہے:

——— "میں ایک عام اوسط درجہ کی لڑکی ہوں" چمپا کہہ رہی "اگر میں خدا کا خاص الخاص بندہ ہوتی، میرا، مکتابائی، سینٹ صوفیہ، تو میرے جسم پر زخموں کے نشان نظر آتے، میرا لبادہ میرے مقدس خون سے سرخ ہوتا، میرے ہاتھوں میں میخیں گڑی ہوتیں، میرے سر کے گرد نور کا ہالہ ہوتا، مجھے وحشی کے پیالے اور سانپ کے پٹارے بھجوائے گئے ہوتے، لیکن میں محض چمپا احمد ہوں - میرے زخم کسی کو نظر نہیں آسکتے کیونکہ میرے تماشائی بھی میری طرح زخمی ہیں - وہ کمزور اور فانی انسان ہیں۔ چشم بینا نہیں رکھتے ——— (۷۵۵)

اس منزل پر پہنچ کر کمال اور چمپا، وہ انفرادی کردار نہیں رہتے، بلکہ اس المیہ کا سمبل بن جاتے ہیں جو ہم سب کا المیہ ہے۔

اس ناول میں بیانیہ قوت کا اعجاز ہمیں بہت سی جگہ نظر آتا ہے۔ اس کی سب سے پہلی مثال شراوستی کے شہر کی چہل پہل اور وہاں کے لوگوں کی مصروفیات اور مشاغل کے بیان میں ملتی ہے۔ "شراوستی کا شہر بہت گنجان اور بارونق تھا...... عود اور لوبان کی خوشبو سے فضا بوجھل ہو جاتی" (صفحہ ۳۰)۔ دوسری مثال ایک دیہات کی تصویر اور اس کے متعلقات میں ملتی ہے۔ "آخر اس نے لکھنوتی، گوڑ اور سنار گاؤں کی چہل پہل کو چھوڑ کر دیہات کا رخ کیا...... ڈھور چریں گے" (صفحہ ۱۶۷) تیسری مثال لکھنؤ کی مشہور طوائف چمپا کے گھر کے نقشے میں موجود ہے "کمرے پر بڑا اجماع تھا ...... نیلمبر لمحہ بھر کے لئے شرمایا سا دروازے کے پاس کھڑا اس منظر کو دیکھتا رہا" (صفحات ۲۴۸ - ۲۴۹) اور چوتھی اور بے حد موثر مثال مراد آباد میں چمپا باجی کے محلہ کا بیان ہے "وہ تانگے سے اترا، سامنے بڑا سا پرانے وقتوں کا پھاٹک تھا...... اس نے

پھاٹک کی کنڈی کھٹکھٹائی" (صفحات ۴۶، ۴۵، ۴۷) ان چاروں تراشوں میں ناول نگار نے جس طرح ایک ایک تفصیل کو نظر میں رکھ کر پوری تصویر کو بے نقاب کیا ہے اور منظر کی روح کو اسیر کیا ہے، اس سے مشاہدہ اور تخیل دونوں کی صحت اور قوت کا ثبوت ملتا ہے۔ ان تراشوں کو سامنے رکھنے سے ان چاروں جگہوں کا ایک ایک نقش زندہ اور جاندار معلوم ہونے لگتا ہے۔

ہر چند کہ اس ناول کا بیشتر حصہ اونچے درمیانی طبقے کی زندگی کی عکاسی پر مشتمل ہے، لیکن اس میں عوام کی زندگی کے نقش و نگار بھی واضح طور پر سامنے آتے ہیں۔ اس میں ہمیں اس گوالن (نندبالا) کی تصویر ملتی ہے، جس نے گوتم کے گھاؤ صاف کیے اور اسے گائے کا دودھ پلایا۔ اس یوریشین لڑکی ماریا ٹیرزا کا ذکر ملتا ہے، جو نہایت سادگی کے ساتھ سرل جیسے گرگ باراں دیدہ کے جھوٹے اظہار محبت پہ ایمان لے آئی۔ اس میں ہم راجہ بینی بہادر کے جوگی بیٹے سے متعارف ہوتے ہیں جس نے تجربات زندگی کے زہر کو امرت جان کر پی لیا۔ اس بڑھیا سے ملتے ہیں جو حسن کی رعنائیوں کے بکھر جانے پر اپنے وجود کی صرف ایک پرچھائیں معلوم ہوتی تھی، اور جسے نیلمبر نے ایک روپیہ دیا۔ اس میں ہماری ملاقات ابوالمنصور ملاح اور اس کی بیوی آمنہ سے ہوتی ہے، جو اپنی بے داغ اور پرمشقت زندگی پر قانع ایک دوسرے کی محبت کی سہارے ہر طرح کی صعوبتوں کو مردانہ وار برداشت کرتے ہیں۔ اس میں ہمیں سرل کی داشتہ شنیلا نظر آتی ہے، جو نہایت سادہ لوحی سے نیلمبر کے سپرد یہ کام کرتی ہے کہ وہ لکھنؤ جا کر چمپا سے یہ کہے کہ وہ سرل صاحب کو اپنے دام تزویر میں مزید گرفتار نہ رکھے۔ یہاں ہمیں ڈرائیور قدیر اور اس کی بیوی قمرن ملتے ہیں۔ بنگال کے قحط میں تنگدستی اور بے بسی کی حالت میں جان دیدیتے ہیں۔ اور آخر آخر میں کشادہ دل اور روشن جبیں سنتھالوں کا وہ گروہ ملتا ہے، جس سے سرل اور کمال راج شاہی کے دورے کے زمانہ میں دوچار ہوتے:

——— ایک گاؤں میں سارے سنتھال ان کا راستہ روک کر کھڑے ہو گئے۔ ایک سیاہ فام بھیدر لکشی لڑکی نے آگے بڑھ کر گیندے کے ہار ان کے گلے میں ڈالے اور ہاتھ جوڑ کر ان کے آگے جھکی۔ ان کا مکھیا جس کی ٹانگ کٹی ہوئی تھی، جس نے اس نے اپنی لاٹھی باندھ رکھی تھی، ان کے اعزاز میں اپنی اکلوتی تارتار

قمیض پہن کر ان کو رخصت کرنے بستی کے موڑ تک آیا۔ ایک نوجوان نے تالاب میں سے سرخ کنول نکال کر سرل کو پیش کیا۔ (ص ۴۳۳)

اس ناول میں جو اعلیٰ طبقہ کے افراد کی ذہنی اور جذباتی کشمکش اور پیچیدگیوں کا آئینہ ہے، انہیں معمولی لوگوں کے جذبات و احساسات کی مصوری سے تازہ زندگی کا ایک جھونکا آکر فضا کے بوجھل پن کو لطیف اور تابناک بنا دیتا ہے، اور ہمارے اندر یقین، محبت عزم اور جانبازی اور سپردگی کے جذبات کو بیدار اور مستحکم کرتا ہے۔

جس وسیع رقبہ پر اور جس وسعت نظر کے ساتھ اس ناول میں تاریخی شعور، اور تخلیقی فن کے آداب کو سمویا گیا ہے۔ اس کے پیش نظر "آگ کا دریا" نہ صرف ناول نگار کے ابتک کے کارناموں میں شاہکار کا درجہ رکھتا ہے بلکہ ہماری زبان کے ادب میں بھی اس کی جگہ ایسی منفرد اور ممتاز ہے کہ اس کی ہمسری شاید عرصے تک ممکن نہ ہو۔ اس پر کسی مخصوص سیاسی نقطہ نظر سے تنقید، اس کے بنیادی منشاء اس کے جمالیاتی ڈھانچہ اور اسکے ذریعہ پیش کی ہوئی بصیرت سے تغافل برتنا یا اسے جھٹلانا ہے۔ صرف اتنا کہنا شاید غلط نہ ہوگا، کہ ابتدائی حصہ میں ناول نگار نے جس طرح مواد پر فنی قدرت کا اظہار کیا ہے، وہ آخری حصہ میں اس حد تک نظر نہیں آتا۔ اسی لئے اس میں کسی قدر طوالت، تکرار اور عصبیت راہ پا گئی ہیں۔ لیکن حال کی ایسی حقیقتوں پر جنہوں نے شدتِ تاثر کو اکسایا ہو، تخلیقی کارنامہ کی بنیاد رکھنے کے لئے اپنے آپکو اس سے الگ رکھ کر دیکھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ تاہم اس کا اعتراف کرنا ضروری ہے، کہ ناول کے آغاز یا انجام میں کہیں بھی تخریبی کے اور منفی رجحان کا غلبہ نہیں ہے۔ تجربات زندگی کے بطن میں کرب، تلخی اور تضاد کے باوجود امید کی جو ہلکی سی کرن ہے، وہ اس محیط تاریکی میں انسان کے لئے بہت بڑا سہارا ہے:

——— چنانچہ، اولانش، مجلسٹر، آندھیاں، طوفان، جھگڑے، ان سب میں سے گذرتا سرل لہرون پر بہتا وہ گوری شنکر کی اونچی چوٹی پر جڑھ کر بادلوں میں چھپ گیا، چوٹی پر وہ دوزانوں بیٹھ گیا اور اس نے دیکھا، کہ چاروں اور خلا ہے اور اس میں ہمیشہ کی طرح وہ تنہا موجود ہے۔ دنیا کا ازلی اور ابدی انسان تھکا ہوا، شکست خوردہ، بشاش، پر امید۔ انسان جو خدا میں ہے اور جو خدا ہے ——— (صفحہ ۷۸۹)

محمود ایاز

آگ کا دریا

آگ کا دریا ـــــ اردو ناول نگاری میں ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ جدید مغربی ناول کی روایت کا سراغ اردو میں پہلی بار قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں ملتا ہے۔ پریم چند کے بعد قرۃ العین حیدر کے ناول اردو ناول نگاری میں اتنی بڑی جست ہیں کہ ان کے فن کا جائزہ لینے کے لئے جدید مغربی ناول کی تشکیل اور ارتقا کا ایک سرسری خاکہ سامنے رکھنا ضروری ہے۔

ہنری جیمس، پروست اور جوائس نے داخلی حقیقت کی تلاش اور دریافت کے لئے اسلوب اظہار اور طریقہ کار کے جو مختلف تجربے کئے، اس کے بیسویں صدی کے افسانوی ادب پر بہت گہرے اثرات مرتب ہوئے ان لوگوں نے خارجی حقیقت سے ناول کا رخ اندرونی حقیقت کی طرف موڑ دیا اسی طرح جدید نفسیاتی یا داخلی ناول کی بنیاد رکھی۔

روایتی حقیقت نگار اور نئے داخلی ناول نگار میں بنیادی فرق یہ تھا کہ حقیقت نگار اشیاء، حالات و واقعات اور کرداروں کے افعال و اعمال کی خارجی تصویر کشی کرتا تھا اور داخلی ناول نگار کے لئے کرداروں کی اندرونی ذہنی اور جذباتی زندگی مرکزی اہمیت رکھتی تھی وہ ذہن و احساس پر مرتسم ہوتے والے نقوش اور تاثرات کو گرفت میں لانا چاہتا تھا۔ حقیقت نگار کسی مکان کی ساخت و تعمیر اس کا محل وقوع کمروں کی تعداد، فرنیچر، اندرونی تزئین و آرائش اور دیگر جزئیات کی تفصیل اس طرح پیش کرتا تھا کہ

پڑھنے والا اپنے آپ کو مکان کے اندر موجود پانے لگتا تھا لیکن اس کے برعکس داخلی ناول نگار خارجی اشیاء کی ان تفصیلات کی بجائے اس احساس اور تاثر کو قاری کے ذہن میں منتقل کرنے کی کوشش کرتا تھا جو کسی مخصوص ذہن پر ایک مخصوص لمحہ میں مکان کے اندر مرتب ہو۔

خارجی حقیقت سے اندرونی حقیقت کی طرف ناول کی اس ہجرت کے ساتھ ناول نگار کی ساری توجہات کرداروں کے ذہن وشعور پر مرتکز ہوگئیں اب ناول نگار بیرونی واقعات کا راوی اور خارجی دنیا کا عکاس نہیں رہا بلکہ جو اس کے پردے پر منعکس ہونے والے خیال اور تاثر کی جھلکیوں کو گرفت میں لانا اس کا کام تھا اس بنیادی تبدیلی کے بعد اسلوب واظہار اور زبان میں جو تبدیلیاں آئیں اور روایات سے جو انحراف ہوا وہ لازمی اور لابدی تھا، آواز رنگ اور بو سے ذہن پر مرتسم ہونے والے نقوش اور حسی کیفیات کی ترسیل اور ذہن سے گزرتے ہوئے گریز پا اور منتشر خیالات کو ان کے بہاؤ کے عالم میں گرفتار کرنے کی خاطر، داخلی ناول لکھنے والوں نے اظہار وبیان کے چند نئے تجربے کئے سب سے پہلے تو ناول کے روایتی ڈھانچے میں تبدیلی پیدا کی گئی، روایتی ناول میں مصنف کہانی سناتا تھا اور قاری مصنف کی انگلی تھامے ناول کی گلیوں اور بازاروں میں گھومتا تھا اور یہ ذمہ داری مصنف کی تھی کہ وہ ان گلیوں اور بازاروں کے باسیوں اور واقعات کے بارے میں اپنے قاری کو تمام ضروری اطلاعات بہم پہنچاتا رہے۔ ان ناولوں میں پلاٹ واقعات کی ترتیب، کہانی کا ارتقا اور ایک منطقی تسلسل ہوتا تھا، لیکن نیا ناول ان ضروریات سے بے نیاز تھا۔ نیا ناول نگار قاری کو کہانی "سنانے کا قطعاً قائل نہیں تھا، کہانی کے لئے ایک مرکزی خیال، حالات وواقعات کی ایک ترتیب اور تسلسل ضروری ہوتا ہے لیکن نیا ناول نگار ان چیزوں سے دلچسپی نہیں رکھتا اس کا مقصد صرف ذہن سے گزرتے ہوئے تاثرات اور خیالات کی گرفت اور ترسیل تھا کوئی بھی واقعہ یا صورت حال ہو اس کی توجہ صرف اس بات پر مرکوز رہتی تھی کہ ایک مخصوص صورت حال میں ایک مخصوص ذہن میں خیالات کی جو رَو پیدا ہوتی ہے اس کی ایماندارانہ عکاسی اس طرح کر دے کہ پڑھنے والا اس رو کو محسوس کر کے خود اپنے ذہن میں واقعہ یا صورت حال کی تشکیل کر لے، یہ اسی وقت ممکن ہو سکتا تھا جب قاری خود کردار کے ذہنی تجربے میں شریک رہے

اس کا بہترین طریقہ یہ نکالا گیا کہ قاری کو براہ راست کردار کے ذہن میں پہنچا دیا جائے اور ناول نگار یا راوی، قاری اور کرداروں کے محسوسات و تجربات کے درمیان سے ہٹ جائے۔ اس طریقۂ کار میں ناول نگار کی مشکلات تو بڑھتی ہی تھیں ساتھ ہی قاری پر بھی دہرا بوجھ آ پڑا اس سے پہلے وہ ناول پڑھتا تھا اب پڑھنے کے معنی تھے محسوس کرنا، روایتی ناول کے مطالعہ میں محسوس کرنے کی پابندی نہیں تھی، ناول کی کہانی، اس کے کردار، حادثے اور واقعات ابتدا اور اختتام ہر چیز احساس کے بغیر بھی واضح طور پر اس کے سامنے ہوتی تھی وہ ناول کو پسند یا ناپسند کر سکتا تھا، اس سے لطف اندوز یا بیزار ہو سکتا تھا، لیکن ناول کو سمجھنے میں اسے کوئی دشواری نہیں پیش آتی تھی۔ لیکن نئے ناول کی مشکل یہ تھی کہ اگر قاری ناول کے کردار یا کرداروں کے ذہنی تجربات میں شریک نہیں ہو رہا ہے۔ ان کی ذہنی فضا کو محسوس نہیں کر رہا ہے تو پھر سطریں، جملے، صفحات بلکہ بعض اوقات پورا ناول بے معنی الفاظ کا گورکھ دھندا بن کر رہ جاتا تھا۔

پڑھنے والے کی یہ مشکل بعد کی چیز تھی کیونکہ پہلے تو ناول نگار کو یہ دریافت کرنا تھا کہ قاری کو کردار کے ذہن تک کیسے پہنچایا جائے؟ اندرونی تجربات، یادوں، رنگ آواز اور بُوسے حواس کی سطح پر مرتسم ہونے والے لطیف اور خفیف ترین ارتعاشات کو الفاظ میں کس طرح منتقل کیا جائے؟ خیال کو اس کے بہاؤ اور تسلسل کے عالم کیسے پکڑا جائے؟

ان مشکلات کا حل "اندرونی خود کلامی" یا "شعور کی رو" میں تلاش کیا گیا، الفاظ کا صفاتی استعمال تمثیلی استعمال میں تبدیل ہوا نثر سے شاعری، مصوری اور موسیقی کا بھی کام لیا جانے لگا۔ الفاظ صرف معنی کے ابلاغ کے لئے نہیں بلکہ بصری تجربات شدید مبہم کیفیات اور صوتی تاثرات کی ترسیل کے لئے بھی استعمال ہونے لگے اور اس طرح جدید داخلی ناول وجود میں آیا جسے ادبی تنقید میں مختلف نام STREAM OF CONSCIOUSNESS دیئے منسوب کیا گیا۔

-NOVEL, NOVEL OF THE SILENT, NOVEL OF SENSIBILITY, POETIC NOVEL

وغیرہ) "آگ کا دریا" مغرب کے داخلی ناول کے اسی قبیلہ سے تعلق رکھتا ہے مغرب کے ان ادبی تجربات اور میلانات کی پرچھائیاں اردو افسانے میں تو کم و بیش مل جاتی ہیں لیکن اردو ناول (جنکی تعداد انگلیوں پر گنی جاسکتی ہے) میں اس کے نمایاں اثرات صرف قرۃ العین کے ہاں نظر آتے ہیں، اندرونی خود کلامی کا استعمال عزیز احمد کے ناول ایسی بلندی اور ایسی

بستی" میں بھی ہوا ہے لیکن الفاظ سے رنگ اور آواز کے پیکروں کی تخلیق اور نثر کو شاعری میں بدلنے کا تجربہ اردو ناول میں پہلی بار قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں ہوا ہے۔ اسلوب تیکنک اور مواد کے اعتبار سے قرۃ العین حیدر کے ناول اردو ناول نگاری میں بہت زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔

(۲)

"آگ کا دریا"، "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل" کے بعد قرۃ العین کا تیسرا اور تازہ ناول ہے۔

"آگ کا دریا" کا وہ حصہ جو قدیم ہندوستان کی تاریخ سے شروع ہو کر سرل ایشلے کی کہانی پر ختم ہوتا ہے اگر ناول سے ختم کر دیا جائے تو اس ناول اور ابتدائی دو ناولوں میں بہت کم فرق ملے گا، ان ناولوں کا موضوع ایک ہے۔ ناولوں کے کردار ان کا ذہنی پس منظر، طرز فکر، ان کے مسائل سب بیزار کن حد تک ایک دوسرے سے مماثل ہیں۔ اسی تکرار اور اعادہ کی وجہ سے "آگ کا دریا" کا جائزہ لینا ان لوگوں کے لئے مشکل ہو جاتا ہے جو اس کے پیشرو ناولوں کا مطالعہ کر چکے ہیں، ان تینوں ناولوں کی بنیادی روح ایک ہے، یہ در اصل ایک ہی تجربے کے اظہار کی تین الگ الگ کوششیں ہیں اور جن خارجی حالات و واقعات میں یہ تجربہ محسوس یا پیش کیا گیا ہے وہ بھی تینوں ناولوں میں مشترک ہیں، فرق ہے تو بس اتنا کہ پہلے دو ناولوں میں جس تجربے کا اظہار تھا "آگ کا دریا" میں اسی تجربے کو ایک تاریخی تسلسل دے کر معنویت کے دائرے کو وسیع کیا گیا ہے، "آگ کا دریا" میں ایک کردار کہتا ہے۔

——— جس طرح جس تفصیل اور وضاحت سے میں اس زمانے کی یہ کہانی دہرانا چاہتا ہوں اس میں کامیاب نہ ہو سکوں گا، بہت سی چھوٹی چھوٹی سی باتیں ہیں۔ بادشاہ باغ کا شاہی وقت کا پھاٹک جس میں یونیورسٹی پوسٹ آفس تھا، پھولوں کے تختے، سڑک پر سے گزرنے والی کہارنیں، وہ بڑھیا جو سرخ لہنگا پہنے دوپہر کو سنسان سڑک پر املیاں چنا کرتی تھی اور جو ایک روز ٹرین کے نیچے آکر مر گئی، ان سب چیزوں کی میرے

لیئے بے اندازہ اہمیت ہے، تم کو یہ تفصیلات بے معنی اور مضحکہ خیز بھی معلوم ہوں گی میں چاہتا ہوں کہ کوئی ایسا طریقہ ہو کہ جس سے اس فضا، اس ماحول اور اس وقت کا سارا تاثر، ساری خواب آگیں کیفیت دوبارہ لوٹ آئے کسی طرح تمہارے ذہن میں منتقل ہو جائے۔ یہ کمیونی کیشن کہلاتا ہے اور بڑی مشکل چیز ہے ——————

یہ اقتباس قرۃ العین کے فن کی مکمل تعریف پیش کرتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کمیونی کیشن واقعی بڑی مشکل چیز ہے اور قرۃ العین اکثر بڑی کامیابی سے اس مشکل سے عہدہ برآ ہوئی ہیں، لیکن خرابی یہ ہو گئی ہے تینوں ناولوں میں ہر بار ایک ہی فضا، ماحول، تاثر اور کیفیت کا کمیونی کیشن ہوا ہے، نہ صرف تینوں ناولوں میں بلکہ ہر ناول کے تقریباً تمام کردار ایک ہی ذہن اور احساس (SENSIBILITY) کے حامل ہیں یہ ذہن اور احساس (SENSIBILITY) در اصل مصنفہ کے اپنے ہیں

داخلی ناول اور خود گذشت میں ایک بڑا فرق یہ بھی ہے کہ جہاں خود نوشت میں مصنف کے اپنے ذہن و احساس کی براہ راست عکاسی ہوتی ہے وہاں داخلی ناول مصنف کے تخلیق کردہ یا منتخب کردہ ذہن و احساس کی عکاسی کرتا ہے، داخلی ناول میں جو تجربات، تاثرات اور خیالات پیش ہوئے ہیں ان کا تعلق اس مخصوص ذہن سے ہوتا ہے جسے مصنف اپنے ناول کے کردار کے لئے منتخب کرتا ہے اور یہ تجربات اور تاثرات اس مخصوص کردار کے شعور کی قسم ذہنی ساخت، طریقۂ فکر اور نقطۂ نظر سے متعین ہوتے ہیں، مصنف کو صرف اتنی آزادی ہوتی ہے کہ وہ اپنے کردار کے لئے کس قسم کے ذہن اور احساس کا انتخاب یا تخلیق کرے، اس کے بعد اس کا کام صرف اس ذہن اور احساس کی عکاسی کرنا ہے، اس میں شک نہیں اس قسم کی معروضیت اپنی مکمل اور خالص شکل میں ناممکن ہوتی ہے، یہ آسان بات نہیں ہے کہ مصنف کا اپنا ذہن اور احساس، اپنے منتخب کردہ یا تخلیق کردہ ذہن و احساس پر بالکل ہی عکس انداز نہ ہو لیکن اتنا تو ممکن ہے اور ضروری بھی کہ ناول کے مختلف کردار اپنا اپنا الگ ذہن شعور اور احساس رکھتے ہوں، قرۃ العین کے ناولوں میں یوں تو درجنوں کردار ملتے ہیں، لیکن وہ کردار جن کے ذہنی تجربات یا جن کی ذہنی فضا سے مصنفہ پڑھنے والوں کو متعارف کراتی ہیں، جنہیں اہم اور مرکزی کردار کہنا چاہئے، ان سب کے ذہن ایک ہی

سانچے میں ڈھلے ہوئے ہیں۔ ان کے احساس اور شعور میں کوئی بنیادی فرق یا ایسی امتیازی خصوصیت نہیں ہے جو انہیں ایک دوسرے سے علیحدہ کرے، مختلف بنائے اور ایک ایک کو الگ اور منفرد وجود عطا کرے۔ یہ قرۃ العین حیدر کے ناولوں کی بہت بڑی کمزوری ہے۔ "شعور کی رو" اور اندرونی خود کلامی کے ناول کو عام طور پر بغیر کردار کا ناول کہا جاتا ہے۔ یہ بات ان معنوں میں صحیح ہے کہ ان ناولوں میں کرداروں کی عمر، صورت، لباس، وضع قطع عادات وغیرہ کو اہمیت نہیں دی جاتی یہ کردار گوشت پوست کے چلتے پھرتے پیکر نہیں ہوتے، بعض اوقات کئی کئی صفحات پڑھ جانے کے بعد یہ بھی پتہ نہیں چلتا کہ کردار عورت ہے یا مرد۔ روایتی اور مروجہ معنوں میں یہ ناول یقیناً کرداروں سے خالی ہوتے ہیں، لیکن ان کی جگہ نئے ناول میں ذہن اور شعور نے لے لی ہے۔ نیا ناول۔ ذہن اور احساس کا ناول ہے اور یہ ناول جس ذہن و احساس تک قاری کو پہنچاتا ہے اس ذہن کے خصائص اس کے طریقۂ فکر اور طرزِ احساس سے اس ذہن و احساس کا ایک "کردار" تشکیل پاتا ہے اور اس "کردار" سے داخلی ناول میں بھی مفر نہیں۔ قرۃ العین کے ہاں ایسے کردار نہیں ملتے۔ ان کے ناولوں کے سارے افراد اپنے احساسات اور تاثرات میں، سوچنے سمجھنے کے طریقوں میں ایک ہی ذہن اور احساس کی نمائندگی کرتے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب کردار ایک مرکزی کردار کے OFFSHOOTS ہیں "میرے بھی صنم خانے" قرۃ العین کا پہلا ناول ہونے کے باوجود بعد کے دو ناولوں کے مقابلے میں بڑی حد تک اس عیب سے پاک ہے۔

قرۃ العین کے ناولوں کی ایک اہم اور نمایاں خصوصیت "وقت" سے ان کی بے پناہ دلچسپی ہے، "وقت" ہمیشہ اس کا محبوب موضوع رہا ہے۔ نہ صرف "آگ کا دریا" بلکہ اس سے پہلے کے ناولوں اور اکثر افسانوں میں بھی ان کے ہاں وقت کا بہت شدید احساس ملتا ہے۔ ناول اور افسانے تو کیا وہ رپورتاژ بھی لکھتی ہیں تو ان کی فکر کا انداز یہی ہوتا ہے۔

——— وہ ڈچ گورنر جو ۱۷۶۵ء میں اس کمرے میں اس جگہ پر بیٹھا ہوگا، جہاں ہماری آپا کا صوفہ رکھا ہوا ہے، اس کی اولاد اس وقت کہاں ہوگی؟ تاریخ نے اسے کس طرح TRANSFORM کیا ہوگا تاریخ نے بالکل میرا پٹرا کر دیا ———

——— ڈھاکہ سو رہا ہے، وقت جاگ رہا ہے، ماضی حال

میں موجود ہے، اس بات کو کوئی نہیں پہچانتا، جس طرح
مستقبل حال میں موجود ہے اس بات کو بھی کوئی نہیں
جانتا" ——————(پدماندی کے کنارے)

مستقبل کے حال میں موجود ہونے والی بات کوئی جانے یا نہ جانے مجھے تو افسوس یہ ہے کہ خود قرۃ العین بھی یہ بات نہیں جانتیں یا اگر جانتی بھی ہیں تو اس کے منطقی نتائج کو قبول نہیں کرنا چاہتیں۔

ان کے ناولوں کے کردار ماضی کو حال میں اور مستقبل کو ماضی میں دیکھنے کے عادی ہیں، شاید این پورٹر نے کہا تھا کہ چونکہ "مستقبل" صرف ایک تصور ہے اور "حال" ایک ثانیہ کا وہ مختصر ترین حصہ ہے جس میں "واقعہ" وقوع پذیر ہوتا ہے، لہٰذا وقت کی تین جہتوں میں ماضی ہی ایک ایسا زمانہ ہے جسے ہم اپنے تجربے کی بنا پر حقیقی اور اصلی کہہ سکتے ہیں۔ قرۃ العین کے کرداروں کے وقت کا تصور اس سے زیادہ مختلف نہیں ہے، ان ناولوں میں وقت سے یہ گہرا شغف ہندو فلسفہ اور ایلیٹ کی شاعری کے اثرات سے آیا ہے، ہندو فلسفہ کی بازگشت "آگ کا دریا" سے پہلے بھی قرۃ العین کی تحریروں میں موجود تھی، ایلیٹ کی نظموں کے ٹکڑے اور مصرعے کافی تعداد میں ان کے ہاں نثر میں ڈھلے ہوئے ملتے ہیں "آگ کا دریا" کی ابتدا ہی ایلیٹ کی نظم THE DAY SALVAGES? سے ہوتی ہے جو کی تلخیص شدہ شکل ہے، لیکن قرۃ العین کے ناولوں میں "وقت" سے وابستگی ہمیشہ فکری اور فلسفیانہ سطح پر باقی نہیں رہتی بلکہ ماضی کی یادوں سے خالص رومانوی لگاؤ کی خام کارانہ جذباتیت میں بھی ڈھل جاتی ہے اور یہیں سے ان تحریروں میں بلند ولپست کا وہ تضاد پیدا ہوتا ہے جس کی وجہ سے قرۃ العین کے اکثر ناقدین یا تو افراط و تفریط کا شکار ہو گئے ہیں یا کوئی قطعی رائے دیتے ہوئے جھجک اور ایک UNEASINESS محسوس کرتے ہیں۔

وقت کو حادثات کی نقش گری کرنے والا سلسلۂ روز و شب سمجھ کر ماضی کے مطالعے سے ایک تاریخی تصور اور بصیرت بھی حاصل کی جا سکتی ہے، اور ماضی کو یادوں کا نگارخانہ بنا کر ایک رومانوی دھند میں غرق ہونا بھی ممکن ہے۔ قرۃ العین کے ہاں دونوں چیزیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں اور بعض اوقات ایک دوسرے میں اس طرح گڈمڈ ہو جاتی ہیں کہ SUBLIME اور RIDICULE کا فرق مشکل ہو جاتا ہے، قرۃ العین کی شدید جذباتیت نے جہاں ان کی تحریر

کو دل سوزی اور تاثیر کی دولت بخشی ہے وہاں یہ کمزوری بھی اسی جذباتی وفور کی دین ہے اور ان کی یہی کمزوری عام پڑھنے والوں میں ان کی مقبولیت کا سبب بھی بن گئی۔

(۳)

۱۸۵۷ء میں دلی تاراج ہوئی تو اس صدی کی دوسری تیسری دہائی تک بھی اس تباہی کے ماتم اور مرثیوں کی گونج فضا میں باقی تھی۔ حالی اور ناصر نذیر فراق سے اشرف صبوحی اور شاہد احمد تک اس تباہی کی داستانیں رقم کرنے والوں کی تعداد بہت بڑی ہے، لیکن جب ۱۹۴۷ء میں دلی لٹی اور اس کے ساتھ دوآبے کے علاقے میں تکمیل کو پہنچی ــــ ہندو مسلمانوں کی پروردہ مشترکہ تہذیب ثقافت کا جنازہ نکلا تو اردو ادب میں فسادات پر لکھی ہوئی تحریروں کے انبار کے باوجود اس تہذیبی سانحے کو صرف ایک نوحہ گر ملا۔

قرۃ العین حیدر کے تینوں ناول ایک عظیم نوحہ ہیں ان تمام نظریات اور اقدار کا جو ایک خاص معاشرت اور تصور حیات کے پروردہ تھے، ہندوستان میں ہندو مسلمانوں کی تہذیبی زندگی نے مشترکہ کلچر اور قومیت کے جن تصورات کی تشکیل کی ان کی اساس چند بیحد تابناک انسانی اقدار پر قائم تھی، ان تصورات پر سیاسی پالیسی اور نقطۂ نظر سے بحث و تمحیص اور ان کے ماننے والوں کی نیت پر حملہ کرنا آسان ہے لیکن جن لوگوں نے ان تصورات و عقائد پہ ایمان رکھا اور جن کی زندگیاں اسی مشترکہ تہذیب کے سانچے میں ڈھل کر نکلیں ان لوگوں کو جب DISILLUSIONMENT کا سامنا کرنا پڑا تو تاب و تواں کی تونیں ان کا ساتھ نہ دے سکیں۔ عمر بھر جن نظریات و اقدار کو موت و حیات کا فیصلہ کن معیار سمجھیں وہ اگر ایک لمحہ میں نقش بر آب ہو جائیں تو آدمی کی فکری اور جذباتی زندگی کی بنیادیں سرک جاتی ہیں اس حادثے کے اسباب و علل اور اتفاق و اختلاف کی بحثوں سے قطع نظر اس میں شک نہیں کہ نظریات و عقائد کی یہ شکست وریخت ہمارے دور کی ایک بہت بڑی ٹریجڈی تھی اور یہ المیہ اپنے پورے درد و کرب کے ساتھ قرۃ العین کے ناولوں میں ڈھل کر انہیں ایک تاریخی دستاویز کی اہمیت بھی بخش گیا ہے۔

"آگ کا دریا" میں قرۃ العین نے تقسیم کے حادثے کو ڈھائی ہزار سال کی تہذیبی زندگی کے تناظر میں اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ واقعہ صرف ایک ملک اور طبقہ کی داستان نہیں بلکہ انسانی تاریخ کا جزین گیا ہے۔

اس ناول کو سہولت کی غرض سے چار حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے، گوتم نیلمبر کا قدیم

ہندوستان، ابوالمنصور کمال الدین کی آمد، سرل ایشلے کا نزول، قبل از تقسیم و مابعد تقسیم کا دور۔

گوتم نیلمبر کا دور ڈھائی ہزار سال پہلے کے ہندوستان سے شروع ہوتا ہے۔ قرۃ العین نے اس دور کی معاشرتی اور تہذیبی زندگی کی جھلکیاں بڑی فنکارانہ چابکدستی سے پیش کی ہیں گوتم نیلمبر انسانی زندگی کی معنویت، حیات و کائنات کا مفہوم اور عدم و وجود کے اسرار جاننے کے تجسس میں نکلا ہوا ذہن و روح کی دنیا کا یولیسیس اور قدیم ہندوستان کی روح کا نمائندہ ہے۔ دکھ کے فلسفہ اور روح کی تنہائی، جیسے مسائل پر غور کرنے والے گوتم نیلمبر اور حکومت ہند کی طرف سے بدھ جینتی کی پبلسٹی کرانے والے وائے گوتم کے درمیان ڈھائی ہزار سال کا فاصلہ حائل ہے۔ ان ڈھائی ہزار سالوں میں ابوالمنصور کمال الدین بغداد اور نیشاپور سے ہندوستان آکر شنکر اچاریہ و لبھّ اور رامانند کے ناولوں سے آشنا ہوا، ابو دھیا کی ایک برہمن زادی سے مل کر نا چیہ اور رام رباب کو بھول گیا۔ گو کھجور اور آم۔ سرجو اور دجلہ کا فراق اسے ضرور یاد آتا رہا لیکن اس سرزمین نے اسے قبول کر لیا تھا وہ اس کے سحر سے زیادہ دیر محفوظ نہ رہ سکا" ابن خلدون اور فارابی کو پڑھنے والا بغداد اور جونپور کا ابوالمنصور کمال مورخ محقق، سیاست داں سپاہی جسے تصوف اور معرفت سے کبھی کوئی سروکار نہ تھا۔ بالآخر کاشی کے پنچ گنگا گھاٹ پر پہنچ گیا، "مسلمان صوفیوں، ہندو یوگیوں نے محبت کو ظاہری مذہب سے برتر شئے بنا دیا تھا" ہزاروں لاکھوں میل دور سے آیا ہوا مذہب ہندوستان میں اپنے گردوپیش اپنے ماحول اور پس منظر سے متاثر ہوتا رہا اس کی جڑیں ایک اجنبی سرزمین میں پھیلنے لگیں" اور یوں مشترکہ قومیت اور تہذیب کی تعمیر ہو رہی تھی۔ ناول کا دوسرا حصہ یہاں ختم ہوتا ہے۔

تیسرے حصے میں گوتم نیلمبر ایک کلرک میں اور ابوالمنصور کمال الدین بنگالی کسان میں تبدیل ہو گیا ہے۔ ہندوستان میں انگریزوں کی تجارتی کوٹھیاں تعمیر ہو گئیں ہیں" سرل ہارورڈ ایشلے لندن کی فاقہ زندگی سے تنگ آکر ہندوستان آتا ہے اور چند ہی سالوں میں جان کمپنی کا اہم ستون، علی پور روڈ کی عظیم الشان عمارات کا مالک، اودھ کے بادشاہ کا لنگوٹیا اور نئی اردو نثر کا مربی اور سرپرست بن جاتا ہے اور ڈھاکے کے کارخانوں میں اتو بول رہے تھے سارے ملک میں لوہے کی بھٹیاں مدتیں گزریں سرد ہو چکی تھیں، انگلستان کی ملوں سے ایسا دھواں اٹھا تھا جس نے ساری دنیا کو تاریک کر دیا اور اس تاریکی میں ہندوستانی جولاہوں کی ہڈیاں ہندوستان کے

میدانوں کی دھوپ میں چمک رہی تھیں، ہندوستان سے لوٹی ہوئی دولت کی بنیاد پر انگلستان میں صنعتی انقلاب اور نئی سرمایہ داری کی نیو اٹھائی جا چکی تھی۔"

"شاہ اودھ کی عملداری میں اس ملک کا بچہ بچہ بوڑھا جوان، ہندو مسلمان اپنے بادشاہ پر جان چھڑکتا تھا، یہ سب لوگ اپنے بادشاہوں پر عاشق تھے۔ ہر زبان پہ آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے نغمے تھے۔ اودھ کے یہ سارے باشندے فرنگی سے شدید نفرت کرتے تھے، یوگیوں اور صوفیوں نے جس مشترکہ تہذیب اور قومیت کی نیو ڈالی تھی اور جسے مسلمان بادشاہوں اور نوابوں نے پروان چڑھایا تھا وہ تہذیب اور قومیت اپنے عروج کو پہنچ چکی تھی۔

۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستان باضابطہ طور پر وکٹوریہ کی امپائر میں شامل ہو چکا تھا۔ "بغداد سے آئے ہوئے کمال الدین نے اب مٹیا برج کے نواب کمن صاحب کا روپ دھارن کر لیا ہے، گوتم نیلمبر، پروفیسر نیلمبر دت بن چکا ہے کمن صاحب کے پاس صرف ماضی ہے۔ وضع داری ہے، گوتم نیلمبر کو اس کی تعلیم نے رام موہن رائے کے برہمو سماج نے ایک نیا مستقبل عطا کیا ہے، یہ فرق بہت بڑا فرق ہے، کیونکہ اس کے نتائج بہت اہم ہیں، یہاں ناول کا تیسرا حصہ ختم ہوتا ہے۔

ناول کے چوتھے حصے "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل" کا دور شروع ہوتا ہے۔ پہلے تین حصوں میں اس حصہ کی عقبی زمین تیار کی گئی تھی، ابوالمنصور کمال الدین اور گوتم نیلمبر یعنی نواب کمن اور پروفیسر نیلمبر دت کی اولاد، یوپی کے اونچے متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ ذہین، حساس انٹلکچوئل اور سیاسی شعور رکھنے والے نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کی صورت میں سامنے آئی ہے، طلعت، کمال، ہری شنکر، چمپا، گوتم یہ سب حد درجہ کے آئیڈیلسٹ ہیں، بیحد جذباتی اور تخیل پرست لوگ "اصول پرست، راست باز تصورات پر مر مٹنے والے، وہ حقیقت کو نہیں دیکھنا چاہتے مگر بدقسمتی سے دنیا کا نظام شاعر نہیں سیاست داں چلا رہے ہیں جن کو ان کے وژن سے کوئی دلچسپی نہیں" یہ سب خیال کی سلطنت کے رہنے والے ہیں، ان کی انسانیت پرستی، بلند خیالی، خلوص اور نیک نیتی یقیناً بہت اعلیٰ درجہ کی چیزیں ہیں، لیکن ان ٹریجڈی یہ ہے کہ انہوں نے عمل کو خیال سے الگ کر دیا ہے، یہ لوگ صرف سوچتے ہیں یا زیادہ سے زیادہ ڈرامے اسٹیج کرتے ہیں۔ سوائے چمپا کے باقی سب کٹر قوم پرست ہیں، ہندوستان کی تہذیب اور روایات سے شدید محبت رکھتے ہیں۔ انسانی برادری اور عالمگیر اخوت پر ان کا ایمان ہے۔ ان کے سینوں میں سارے جہاں کا درد بھرا ہوا ہے، ان کا وجود بیسویں صدی میں ہے، لیکن ان کے اندر ڈھائی ہزار سال پرانے گوتم اور کمال الدین کی روح

باقی ہے۔

وقت کا تند و تیز لاوا تہذیبوں اور حکومتوں کو پگھلا کر بہا دیتا ہے جینے کے طریقے اور وسائل بنتے اور بگڑتے ہیں لیکن ہر دور میں انسانی روح کے مسائل ازلی ابدی ہیں۔

گوتم نیلمبر پروفیسر نیلمبر دت اور حکومت ہند کا ملازم نیلمبر، ابوالمنصور کمال الدین، نواب کمن اور بیسویں صدی کا کمال، گوتم کی چمپک، ابوالمنصور کی چمپا، لکھنؤ کی چمپا بائی اور ہمارے دور کی چمپا باجی اور ہمارے دور کی چمپا احمد، ان کے زمانے الگ الگ تھے، ان کے درمیان ڈھائی ہزار سال کا وقت پھیلا ہوا تھا، لیکن دکھ کا فلسفہ، روح کی تنہائی کا مسئلہ دل کی وحشت حافظہ کی اذیت اور خاموشی کا سناٹا ان سب نے ہر بار ہر دور میں محسوس کیا۔ سرل ہاروڈ ایشلے بھی اس چکر سے آزاد نہیں، اتنی کامیاب اور شاندار زندگی گزارنے والا ابھی یہی سوچتا ہے، "انسان کس طرح جیتے تھے، کس طرح مرتے تھے، یہ گورکھ دھندا کیوں جاری تھا، گہری ندیا، اگم جل، زور بہت ہے دھار، کھیوٹ سے پہلے ملو جو اترا چاہو پار، یہ کھیوٹ کہاں تھا اور اس سے ملنے کی فرصت کسے تھی، مگر روح کا یہ غم کیسا تھا جو مدتوں سے کھائے جا رہا تھا"

دراصل یہ اس ناول کی مرکزی تھیم ہے اس تھیم کو پیش کرنے کے لئے قرۃ العین نے ہندوستان کی تہذیبی، معاشرتی، سیاسی اور سماجی زندگی کی تاریخ کا ایک وسیع و عریض چوکھٹا تعمیر کیا ہے۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد، انگریزوں کا تسلط، آزادی کی جد و جہد قوم پرست مسلمانوں کی ذہنی اور جذباتی کشمکش، تقسیم کے اثرات، نئی مملکتوں کے مسائل ان سب کو قرۃ العین نے تاریخی شعور، مفکرانہ بصیرت اور نفسیاتی دروں بینی کے ساتھ پیش کیا ہے، لیکن اصل چیز تو انسان کی وہ زخمی اور پیاسی روح ہے جو تاریخ کے اس چوکھٹے میں پیش کی گئی ہے جو گہری ندیا اور اگم جل سے پار اترنا چاہتی ہے، لیکن جسے کھیوٹ نہیں ملتا۔

ناول کے اختتام پر "میرے بھی صنم خانے" کی رخشندہ کی طرح، کمال، گوتم اور چمپا احمد اپنی روحوں کے زخم چھپائے ہوئے، دنیا کے غموں میں اپنے غموں کو بھول کر یہ دریافت کر لیتے ہیں کہ وہ خود اور ان کا ذاتی الم کس قدر حقیر شئے تھا!! "میرے سامنے مسائل کا بہت اونچا پہاڑ کھڑا تھا، تب جانتے ہو کیا ہوا؟ چیونٹی نے کیا کیا۔ اس نے کانوں میں ہاتھی لٹکا کر پہاڑ پر چڑھنا شروع کر دیا"

اس ناول میں کمزوریاں اور خامیاں بھی ہیں جن کا ابتدا میں ذکر کیا جا چکا ہے، لیکن

ان کمزوریوں کے باوجود "آگ کا دریا" ایک عظیم کوشش ہے۔ اردو ناول نگاری میں یہ ناول ایک سنگ میل ہے۔ جدید مغربی ناول سے قرۃ العین نے کئی چیزیں لی ہیں، لیکن ان سب کے امتزاج سے انہوں نے اردو میں اسلوب و اظہار کی جو نئی راہیں نکالی ہیں اور جو تجربے کئے ہیں ان کی قدر و قیمت کو تسلیم نہ کرنا بددیانتی ہے، اردو ناول کے ریگستان میں "آگ کا دریا" ایک سرسبز و شاداب نخلستان ہے۔

تخلیقی ناول

دریں گرد سوارے باشد

ایک اور کہانی "دریں گرد سوارے باشد" ۱۹۸۰ء کے مراد آباد کے فساد کے متعلق تھی۔ امروہے کے ایک فرضی کردار کلوخاں رکشے والے کے اجداد نواب محمد رضا خاں نائب ناظم بنگال بہار اڑیسہ کے غلام تھے۔ دو سو سال بعد بھی کلوخاں خستہ حال ہی رہے۔ وہ نواب محمد رضا خاں کی منگولی بوتی کو اپنی سائیکل رکشہ پر بٹھال کر ایک گھر میں امام زین العابدینؑ کے تبرکات کی زیارت کے لئے لے جاتے ہیں ان تبرکات میں سے ایک تلوار کے لئے مشہور ہے کہ جب کوئی بہت بڑی آفت آنے والی ہو اس کی سطح پر دھبے سے نمایاں ہو جاتے ہیں۔ کچھ عرصے بعد شہر مراد آباد میں خون ریزی ہوتی ہے۔ اس میں خاکروبوں کے رول کا تذکرہ اخباروں میں بھی آتا ہے۔ جب خاکروبوں کا بائیکاٹ کیا جاتا ہے تو چند بے انتہا تہی دست افراد یہی کام شروع کر دیتے ہیں۔ کلوخاں جن کو تپ خونِ دق ہو چکی ہے اور رکشا نہیں چلا سکتے امروہہ سے مراد آباد آکر "کلوا حلال خور" بن جاتے ہیں۔

"دریں اثنا گرد سوارے باشد" میں مراد آباد کی ظروف سازی اور دوسرے اشارے بہت ہی صاف صاف موجود ہیں۔

(قرۃ العین حیدر، ایوانِ اردو اکتوبر ۹۱ء)

عبدالمغنی

آخرِ شب کے ہم سفر

۱۹۷۹ء میں شائع ہونے والا ناول آخرِ شب کے ہم سفر میرے خیال میں، آگ کا دریا سے زیادہ کامیاب فن کاری کا نمونہ ہے۔ تاریخ، سیاست، معیشت اور معاشرہ کے وسیع موضوعات اس ناول میں بھی آگ کا دریا ہی کی طرح مواد فن بنائے گئے ہیں۔ لیکن اس میں عمرانی افکار و واقعات پر ناول کی مخصوص ہیئت غالب ہے، جب کہ آگ کا دریا میں ہیئت کا سانچہ بعض اوقات افکار و واقعات کے بوجھ تلے دب کر جا بجا چٹخنے لگتا ہے۔ آگ کا دریا میں فلسفے کی حکمرانی ہے اور آخرِ شب کے ہم سفر میں فن کا تسلط۔ ممکن ہے اس کی وجہ یہ ہو کہ پہلے ناول میں قدیم اساطیر کی بھول بھلیاں بہت زیادہ پیچیدار ہیں، اور ان میں بھٹک کر ناول نگار کا اپنا ذہن بھی الجھ جاتا ہے۔ لہٰذا وہ یک سوئی کے ساتھ ترتیب ماجرا پر توجہ مرکوز نہیں کرسکتیں اور ارتقائے قصہ سے زیادہ فکر اظہارِ خیالات کی کرتی ہیں اس کے برخلاف، دوسرے ناول کے واقعات و افکار مصنفہ کے لیے اجنبی نہیں، ان کے تجربے میں شامل ہیں اور وہ براہِ راست ان سے واقف ہیں، لہٰذا پوری آگہی اور اعتماد کے ساتھ انھیں ماجرا و قصہ کے طلسم میں اسیر کرلیتی ہیں۔ اسی لیے اس ناول کے کردار بھی زیادہ زندہ، حقیقی، متحرک اور مؤثر ہیں۔ آخرِ شب کے ہم سفر میں ایک قسم کا واقعاتی استبداد ہے، جو اس کی عصری حسیت کو تیز کرنے کا باعث ہے، اس کے پیش لفظ میں مصنفہ رقم طراز ہیں:

"بنگال کی دہشت پسند اور انقلابی تحریک ۴۲ء کا اندولن، مطالبۂ پاکستان، تقسیم ہند اور قیام بنگلہ دیش کے تناظر میں لکھے ہوئے اس ناول کے تمام کردار فرضی ہیں۔ ۱۹۳۹ء میں ولیم کینیٹ ڈیل نام کا کوئی انگریز ڈھاکہ کا مجسٹریٹ نہیں تھا۔ نہ اس کے بعد چارلس بارلو بنگال سویلین ——— اسی طرح سر ایڈ ورڈ سے لے کر نوجوان رچرڈ تک سارا بارلو خاندان، ڈیبالی سرکار ——— ریحان الدین احمد، پادری بنرجی اور عاکم دے، نواب قمر الزماں چودھری جہاں آرا بیگم، ناصرہ نجم السحر، یاسمین بلونت وغیرہ وغیرہ سارے کردار اور ان سے منسوب واقعات خیالی اور محض افسانے ہیں اور ہندوستانی، پاکستانی یا بنگلہ دیشی شخصیت سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔"

ازالۂ حیثیت عرفی کے خطرے کا سدباب کرنے کے لیے دیا ہوا مصنفہ کا یہ قانونی بیان دراصل ناول کے تمام واقعات اور کرداروں کے حقیقی ہونے کا واضح اقرار نامہ ہے خواہ ناموں کے سلسلے میں جو پردا ابھی رکھا گیا ہو پیش لفظ کا آخری حصہ جس میں سرورق کی تشریح کی گئی ہے۔ اسی حقیقت کا ایک بیّن ثبوت ہے:

"سرورق کی تصویر سنبلا زمیں نا چیز نے بنائی ہے۔ کیان کا جھونپڑا، مسجد، کالی باڑی، آبی راستے اور ناؤ کا ئیں، عمدہ ایسٹ انڈیا کمپنی کا جارجین کولونیل مکان اور دخانی جہاز مشرقی بنگال کا مخصوص نظارہ ہے۔ کولونیل مینشن انگریز حاکم یا بڑے متر یا بڑے بنگالی زمین دار کی جاگیر کا نشان، مشرقی بنگال کے عظیم دریاؤں پر چلنے والا اور مشرقی بنگال کے شہروں، دیہی، بریسن کو کلکتہ اور اسکاٹ لینڈ لے جانے والا جہاز بنگال کے تین سو سالہ سیاسی ذہنی اور تہذیبی برکش کنکشن کی علامت بھی ہے۔"

اس طرح ناول کا ارضیہ مصنفہ نے خود ہی بیان کر دیا ہے۔ اور اس سے معلوم ہوتا

ہے کہ آخرِ شب کے ہم سفر کی عقبی زمین بنگال ہے، جب کہ آگ کا دریا کا مرکزی اسٹیج اَوَدھ تھا۔ اودھ کا عہدِ قدیم جو آگ کا دریا کا محورِ فکر ہے۔ آخرِ شب کے ہم سفر کے جدید بنگال میں تبدیل ہو جاتا ہے، جو دوسرے ناول کا مرکزی نقطہ ہے۔ ایک ہی فنکار کے دو بڑے کارناموں میں قضیے کا یہ فرق موضوع کے مطابق ہے۔ آگ کا دریا کے موضوع کی قدامت پرستی اودھ کی زوال پذیر تہذیب کو نشانۂ تخیل بنانے کی متقاضی تھی۔ جب کہ آخرِ شب کے ہم سفر کی انقلاب پسندی کے لیے ابھرتے ہوئے نئے بنگال کا موقع و محل ہی موزوں تھا۔ اس سے ناول نگار کی تنقیدی حس کے ساتھ ساتھ اس کے تاریخی احساس کی گہرائی کا سراغ ملتا ہے۔ شعور کی بالیدگی اور معلومات کی وسعت کا پتہ بھی دونوں ناولوں میں ملتا ہے۔ اس سلسلے میں بنگال کی عمرانی تاریخ کا فنی تجربہ یقیناً زیادہ کمال کی بات ہے اور فنکار کی تیزیِ ادراک کا ایک نشان ہے۔ اس سے وسعتِ تخیل اور ایک وسیع انسانی ہمدردی کا ثبوت بھی فراہم ہوتا ہے۔ اودھ کا خون تو قرۃ العین حیدر کی رگوں میں دوڑ رہا تھا، لیکن بنگال کی روح میں اتر کر انھوں نے اپنی زبردست ذہانت اور قوتِ تصور کا کارنامہ دکھایا ہے۔

آخرِ شب کے ہم سفر کی ایک اور امتیازی خصوصیت، بنگال کے جدید تہذیبی تناظر میں یہ ہے کہ، برخلاف آگ کا دریا کے مرد ہیرو کے اس ناول کی ہیروئن ایک عورت دیپالی سرکار ہے اور وہ متوسط ہندو طبقے کی ایک تعلیم یافتہ باغی خاتون ہے۔ ناول کے خاتمے پر یہی خاتون اپنی تمام باغیانہ روشن خیالیوں کے باوجود، بھیرو راگ، گاتی ہوئی اپنے باپ اور پھوپھی کی راکھ ایک غیر ملک سے ہر دوار لے جاتی نظر آتی ہے اور مصنفہ کے ان آخری الفاظ پر یہ قصہ ختم ہوتا ہے۔

" لاکھوں برس سے سورج اسی طرح طلوع ہوتا ہے اور غروب ہوتا ہے اور طلوع ہوتا ہے اور غروب ہوتا ہے اور طلوع" (ص ۳۱۴)

پیہم گزرتے ہوئے لمحات وقت کے پس منظر میں روانیِ حیات کی یہ نقش گری خوب صورت اور خیال انگیز ہے۔ زندگی افق تا افق رواں ہے اور انسانوں کے قافلے منزلوں پر منزلیں سر کرتے پیہم رواں ہیں۔ ناول کے آخری سفر پر دیپالی سرکار کی ملاقات ایک دوسری تعلیم یافتہ اور روشن خیال باغی خاتون، ماکار سے ہوتی ہے، پھر دیپالی کی اگلی

پیدا ہوائی جہاز پر اس فضا میں ہوتی ہے۔

"آخرِ شب کی بیکراں تاریکی میں بوئنگ جٹ فضائے بسیط میں تیر کی طرح نکلتا چلا گیا۔" (۳۹۲)

اسی کے بعد طلوعِ آفتاب کا منظر ہے۔ کیا دیپالی سرکار اور ریحان آخرِ شب کے ہم سفر ہیں، مگر صرف وہی نہیں، پورے ناول کے سفر میں دوسرے سب کردار بھی ان دونوں خواتین کے رفیق ہیں اور گویا ان کا پورا سفرِ حیات علامتی طور پر ہندوستان کی جدید تاریخ کے ایک ایسے لمحے میں ہوتا ہے جسے بوجوہ 'آخرِ شب' کہا جا سکتا ہے۔ یہ تاریک ساعت جنگِ آزادی کے آخری دور اور آزادی کے بعد تقسیمِ ہند کے ہولناک جھٹکے پر مشتمل ہے، اس ساعت میں انسانیت کا جو کارواں راہِ حیات میں گامزن ہوتا ہے اس کے تمام مسافر آخرِ شب کے ہم سفر ہیں اور ساتھ مل کر مختلف نشیب و فراز میں راستے کی تمام صعوبتیں برداشت کرتے ہیں، ان کی متعدد نسلیں، مختلف طبقوں اور فرقوں پر مشتمل، اسی عالم میں آبلہ پائی کرتی ہیں۔ یہاں تک کہ کچھ آبلہ پا راستے میں دم توڑ دیتے ہیں یا قافلے پر غارت گری کے دوران کام آ جاتے ہیں۔ آگ کا دریا کی طرح وادیِ حیات کی یہ سیاحت بھی المیہ ہے، اگرچہ اگلے مرحلے پر وہ بچ جانے والے زندگی کے عام طربیہ کے احساس سے لازماً سرشار ہوتے ہوئے تنہائی کے باوجود طمانیت محسوس کرتے ہیں:

"ہر انسان اپنا آغاز اور انجام خود ہے — وقت کا اندرونی سفر اور بیرونی سفر۔ اور اس کے آگے ہڈیاں بہا کر لے جانے والے دریا کا سفر۔ اور قبر کے کیڑوں کی زمین دوز مسافت۔ دفعتاً اسے بڑی شدید طمانیت محسوس ہوئی۔ وہ ابھی زندہ ہے۔ زندگی بڑی نعمت ہے۔" (۳۹۳)

تمام حزن والم کے باوجود زندگی کا یہ احساسِ نشاط قرۃ العین حیدر کی دردناک افسانہ خوانی میں ایک روحانی عنصر کا ذمہ دار ہے اور ان کے قصوں کو بہت زیادہ جذباتی ہونے سے بچاتا ہے۔ یہ بات ایک فلسفیانہ نظر اور صوفیانہ حس کے سبب بھی ہے۔ دونوں عناصر بیک وقت متفقہ کی جمالیات اور اخلاقیات کی ترکیب باہمی اور ہم آہنگی کا سامان کرتے ہیں۔ قرۃ العین کے افسانہ و ناول میں رومان کا سر و سامان یہی ہے، جس

میں اساطیری کیفیت کرداروں کے پُرخیال مکالمات اور خود فن کار کے اپنے بیانات سے پیدا ہوتی ہے۔ ان مکالمات و بیانات میں علامتی اشارات کی فراوانی ہوتی ہے۔ جس سے سیدھے سادے قصّے میں بھی گہری گہری تہیں اور وسیع جہتیں ابھرنے لگتی ہیں۔ آخرِ شب کے ہم سفر کے چند اقتباسات بھی اس کے اور مصنّفہ کے مخصوص فکر و فن کے انداز و ادا کے غمّاز ہیں:

"مرد موت کا مقابلہ موت سے، مگر عورت موت کا مقابلہ زندگی سے کرتی ہے۔" (۱۵۸)

"عاشق، بچے، وحشی یہ سب فطرت سے بے حد قریب ہوتے ہیں اور تصنّع اور مہذب دنیا کاری کے پردوں میں آدمی اصل بات چھپا نہیں سکتے۔" (۱۵۹)

"ابتدا میں خلا تھا اور تاریکی۔ اور خدا کی روح پانیوں پر ڈولتی تھی۔ یہ تخلیقِ کائنات کی رات تھی اور خدا نے کہا، روشنی اور روشنی ہو گئی اور خدا نے دیکھا کہ روشنی اچھی ہے اور خدا نے روشنی کو تاریکی سے جدا کیا۔

اور آدم و حوّا کو بنایا اور ایک دوسرے کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا۔" (۱۸۸)

بلاشبہ اس قسم کے مقولے آگ کا دریا میں بھی پائے جا سکتے ہیں اور اس سے منسوب کیے جا سکتے ہیں لیکن یہ ایک متوقع امر ہے، اس لیے کہ دونوں ناول ایک ہی مصنّفہ کے ذہن و فن کے آئینہ دار ہیں اور دونوں کے موضوع و مواد میں جو فرق بھی ہو اسلوب و انداز میں کافی مشابہت ہے، قصّہ مختلف ہے مگر برتاؤ یکساں ہے صرف ترتیبِ ماجرا اور تشکیل میں بنگال کی فضا ایک طلسم کا کام کرتی ہے اور ناول (آخرِ شب کے ہم سفر) کو اس کے باغیانہ معاشی و سیاسی ماحول کے باوجود رومان کا ایک شاہکار

بنا دیتی ہے۔ اس کا اعادہ چند ابواب کے حسب ذیل عنوانات سے بھی ہو سکتا ہے:

جنگل کنج، جوار بھاٹا کا گیت، شانتی نکیتن، شسند رتن، گوڑ ملہار، میگھ رنجنی راگنی، ہرے بنگال کا "آنند کانن"، بند روھنی، رونگیلا نا بر غانجھی و نگار راگنی۔

ہرے بنگال کا "آنند کانن" سے چند تصویریں ملاحظہ کیجیے:

"پاٹ کے پیلے پھول مرجھانے لگے۔ کھیتوں میں درانتیاں چل رہی ہیں۔ گٹھے پانی میں ڈبو دیے گئے۔ کمر کمر پانی میں کھڑے کسان ریشے علاحدہ کرنے میں جٹے ہیں۔" (۱۶۳)

"پاٹ کے سڑتے سڑتے برکھا رت بھی بیت چلی۔ گھاٹ اور گلیاں دوتاروں کی جھنکار سے گونج رہی ہیں۔ سارے میں دھان کے سرسبز پودے لہلہا رہے ہیں۔ چوپال میں مرشدی گان کی محفلیں جمیں۔ شیخ مدن باؤل اور درگائی فقیر اور بگلا کنائی۔"

(۱۶۳)

"بادل بوڑھے ہو گئے۔ رات نے چاند نیک شگون کے گھڑے کی طرح آسمان کے آنگن میں رکھ دیا۔ بگلوں کی پرواز جھیلوں میں اسی طرح منعکس رہی جیسے ان گنت سفید کنول کھل جائیں۔"

(۱۶۳)

"پھر اشین کی تیز دھوپ پانیوں پر بھی پھیلی۔ سیل ور آلیسے سرخ سورج کی گرمی نے نازک بدن بگلوں کو دکھی کیا۔ نرسلوں میں چھپنے والے پرند اور بن گلہریاں اداس ہوئیں۔ ایکھ پک گئی۔ اب ہیمنت آنا کہ دنیا اپنی پرانی رفتار پر آئیں

آ رہے ہیں۔

سیلاب اتر گیا۔ درخت سطح آب سے نمودار ہو رہے ہیں۔ ٹیلوں پر نئے جھونپڑے ننھے منے زمردیں جزیروں کی طرح پانی میں کھڑے ہیں۔ ہر طرف ڈونگیاں چل رہی ہیں۔ ریت کی لہروں پر راج ہنس کے پنجوں کے نشان پڑ رہے ہیں۔ زرخیز بھیگی دھرتی پر نئی فصلیں بوئی جاتی ہیں۔ (۱۶۳)

" کارتک میں رات کو آسمان کی شفاف جھیل پر چاند کا خزاں آلود کنول تیرا تیرا پھرتا ہے۔ کچی سڑک پر گنے کے چھلکے بکھرے پڑے ہیں۔ ہوا میں زعفرانی گرد اڑتی ہے۔ جو کی بالیوں پر طوطے بیٹھے ہیں۔ تیز چاندنی میں مچھیروں نے اپنے جال دریاؤں پر پھیلا دیے۔ ان کو بانسریوں کے سروں نے پردیس جانے والے مسافروں کو مضطرب فضا میں آسمان کا دریا بہہ رہا ہے۔ اڑتے بگلے اور سفید بادل اس کے ریتیلے ساحل ہیں اور ستارے اس کے نیلوفر۔ ندی کنارے ٹھنڈی کیچڑ میں چرواہا سوتا ہے۔" (۱۶۴)

" گلابی جاڑوں میں سیاری کے سبز دل درخت گلابی بادلوں سے لد گئے۔ پوس کی چاندنی راتوں میں مچھیروں کے جال روپہلی مچھلیوں سے بھر گئے، کٹی ہوئی فصلوں کی رکھوالی کے لیے مچان بنائے گئے۔ الاؤ کے گرد گاؤں کی مجلس جمی۔ جھونپڑوں میں پوال بچھائی جانے لگی۔ رات کو گیدڑ جنگلوں سے باہر نکل آتے۔ سرسوں پھولی۔ دریاؤں پر کشتی رانی کے مقابلے شروع ہو گئے۔ ساری گاؤں کے جوشیلے سورمائی راستوں پر پھیل گئے۔" (۱۶۵)

"ماگھ کی طویل راتوں میں بنل رسردی سے کانپ رہے ہیں۔ کُتا چولھے کے پاس بیٹھا ہے۔ لڑکیاں چراغ کی روشنی میں سوزنیاں کاڑھنے میں مصروف ہیں۔ پردیسی مسافر گاؤں والوں سے پوال اور بھوسا مانگ رہے ہیں۔ غریب بڑھیا آگ تاپتی اپنی کٹیا سے باہر نہیں نکلتی۔ دھان کے کھیتوں کے پاس اُپلے جل رہے ہیں۔ آپس میں جھگڑتے مسافر چوپال کے الاؤ کے پاس اکڑوں بیٹھے ہیں۔ اماوس کے سرد اور تاریک اندھیرے میں چڑیلیں اور جادوگرنیوں نے اونچے اونچے چولھے جلا لیے۔"

(۱۶۵)

"جیٹھ کے شہد آمیز مہینے میں پلاش پھولوں سے لد گئے۔ گل مہر کی پتیاں جھڑنے لگیں۔ جنگلوں میں زرد اور سرخ پتوں کے فرش بچھ گئے۔ آم کی کنجوں میں کوئل کوکی۔ طوطے کی چونچ ایسے سرخ سورج کا ماما کا غصّہ پل پل بڑھتا جا رہا ہے۔ مچھلیاں پکڑنے کا ہنگامہ شباب پر آیا۔ کشتیوں کی مرمّت کی گئی۔ میلے لگے۔ خلقِ خدا جاترا کے تماشوں سے محفوظ ہوتی۔ ندیوں اور جھیلوں پر بنسیاں اور جال سنبھالے دیہاتیوں کی بھیڑ جمع رہے۔ جگمگاتی مچھلیوں کے انبار ہر سُو لگ گئے۔"

(۱۶۶)

یہ چیتا جاگتا بنگال ہے سونار بنگلہ۔ بنگال کا جادو ایک سر تا سر زمردی تر و تازہ نغمہ ریز تمنا ہے۔ مصنفہ نے لفظوں میں مصوری کی ہے اور اپنی لکیریں اور رنگ بڑے فطری انداز میں ملائے ہیں۔ ہم ہر نقش کو گویا اپنی آنکھوں کے سامنے دیکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں فنکار کی گرفت اپنے مواد پر بہت ہی مضبوط ہے۔ بنگال کی فضا اور ماحول سے اس کی واقفیت کی حد یہ ہے کہ وہ اپنی بہترین تصویروں میں سرزمین بنگال کے شاعروں اور ان کے گیتوں کی ترجمانی کرتی ہے۔ حوالے بھی دیتی ہے اس طرح خود بنگال کے فن کاروں کا سونار بنگلہ ـــــ ایک اُردو ناول نگار کے موقلم سے ابھرتا دکھائی دیتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ فن کار اپنے

موضوع کی روح کی گہرائیوں میں اُتر گیا اور ان کی تمام تہوں کو اُبھارنے پر قادر ہے۔ چنانچہ قرۃ العین حیدر کی سطریں پڑھتے ہوئے ہم اپنے آپ کو نہ صرف یہ کہ بنگال کی سرزمین پر چلتا پھرتا محسوس کرتے ہیں بلکہ اس کے سارے رنج و راحت میں اپنے آپ کو گویا شریک پاتے ہیں۔ یہ داستان سرائی کا کمال ہے اور آخر شب کے ہمسفر میں قرۃ العین کا فن اپنے عروج پر ہے۔ بنگال کی جو مرقع نگاری انھوں نے کی ہے وہ اودھ کی تصویر کشی سے زیادہ دلکش ہے، ممکن ہے اس کی وجہ سرزمین کی اپنی دلکشی ہو مگر اس دلکشی کو لفظوں میں منقش کرنے کا کارنامہ فن کار نے انجام دیا ہے۔ کیا قرۃ العین کی روح اودھ کی بجائے بنگال میں اسیر ہے یا اودھ سے بنگال ہجرت کر گئی ہے؟

اس سوال کا جواب آسان نہیں، اس لیے کہ قرۃ العین حیدر ایک مستقل مہاجر ہیں اور وہ مختلف وقتوں میں ذہنی طور پر مختلف ممالک کی سیر کرتی ہیں۔ اس سیر میں خود بھی کھو جاتی ہیں اور اپنے قارئین کو بھی کھو جانے پر اکساتی ہیں۔ بات یہ ہے کہ وہ اُردو کی نہ صرف برِ اعظمی بلکہ بین الاقوامی افسانہ نگار اور ناول نگار ہیں۔ انھوں نے بکثرت مشرقی و مغربی ممالک کی سیاحت کی ہے اور متنوع فضاؤں کے کو اُئف کو بہ شدت محسوس کیا ہے۔ برِصغیر ہند پاک بنگلہ کا تو گویا چپہ چپہ ان کا چھانا ہوا ہے۔ وہ ایک زبردست سیاح اور مصور ہیں ان کے افسانے گویا سفرنامے ہیں لیکن ان کا مشاہدہ سرسری اور سطحی نہیں، گہرے اور بعض اوقات تفصیلی مطالعات تک پہنچتا ہے۔ چنانچہ اختصار ہی کے ساتھ سہی، وہ اپنے موضوعات کی جھلکیاں دکھانے سے آگے بڑھ کر ان کی تہیں بھی کھولتی ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے تبصرے بڑے فن کارانہ ہوتے ہیں۔ ایک عمیق تخیل ان کے بیان کی ہوئی روداد وں کو فقط رپورتاژ ہونے سے بچا لیتا ہے اور داستانِ حیات بنا دیتا ہے۔ ذہنی ہجرت و سیاحت کی اس کیفیت کا اندازہ کرنے کے لیے دیکھنا چاہیے کہ مسلم اور ہندو معاشروں کے ایشیائی ماحول کے ساتھ ساتھ مسیحی معاشرے کا یورپی ماحول قرۃ العین کا ایک مستقل موضوع ہے اور آگ کا دریا کی طرح آخرِ شب کے ہم سفر میں بھی وہ کچھ عرصہ کے لیے اپنے بعض کرداروں کے ساتھ مغرب کی زیارت کرتی ہیں اور وہاں سے مشرق کی طرف مراجعت کرتی ہیں یہ عالمی سیاحی قرۃ العین کے طریق داستان گوئی کا ایک نمایاں عنصر ہے۔ شاید وہ

عصرِ حاضر کے تیزی سے ابھرتے ہوئے بین الاقوامی معاشرے پر تاکیدی نشان لگانا اور بتانا چاہتی ہیں کہ جدید ہندوستان کی نئی نسلیں مشرق کے ساتھ ساتھ مغرب سے بھی ایک تہذیبی ورثہ پا رہی ہیں۔ برِ صغیر کے عیسائیوں اور انگریزوں سے قرۃ العین کا شغف بھی شاید اسی جہت سے ہے کہ وہ غیر منقسم ہندوستان میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے ساتھ عیسائیوں کو نہ صرف یہ کہ ایک مشترکہ تہذیب کا تیسرا عنصر سمجھتی ہیں بلکہ جدید بین الاقوامی دور کا مغربی نمائندہ بھی تصور کرتی ہیں۔

بہرحال، یہ تیسرا عنصر بیک وقت ترقی اور زوال دونوں کی علامت ہے۔ یہ صورت آگ کا دریا میں جس حد تک پائی جاتی تھی اس سے بہت زیادہ شدید آخرِ شب کے ہم سفر میں ہو جاتی ہے یہاں تک کہ ترقی سے زیادہ زوال کا نشان معلوم ہونے لگتی ہے بلا تشبیہ اس زوال میں مشرق کے پہلے دو عناصر کا بھی حصہ ہے۔ حالات کا ارتقا کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ مشرق کے جو ذہین افراد ایک نئی روشنی کی تلاش میں مغرب کا رخ کرتے ہیں۔ وہ یورپ کے شہروں بالخصوص انگلستان اور لندن میں ایک جدید تمدن اور ترقی یافتہ تہذیب کی مادی برکتوں کا مشاہدہ تو کرتے ہیں، مگر ایک روحانی جراحت کا احساس لے کر اپنے وطن لوٹتے ہیں اور ایک قسم کے تصوف کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ یہ ایک مجہول سی کیفیت ہے اور مخبوط ذہن کی غمازی کرتی ہے۔ اس کیفیت کا عکس مغرب پر بھی پڑتا ہے اور وہ اپنی مادیت کی انتہا پسندانہ لے اعتدالیوں کا شکار ہو کر مشرق کے دامن میں جو روحانی سکون کی تلاش کرتا ہے تو پھر مادیت و روحانیت کا ایک عجیب و غریب مضحکہ خیز اور دردناک ملغوبہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ ایک طرف 'ہپی' پیدا ہوتے ہیں اور دوسری طرف "سوامی" ابھرتے ہیں۔ دونوں ہی فراد ہیں اور انسانیت کی مایوسی کے آئینہ دار —— یہ جدید عالمی تمدن کی تازہ ترین صورت حال ہے جس کی نقاشی قرۃ العین حیدر نے 'آخرِ شب کے ہم سفر' میں غالباً دنیا کے کسی بھی دوسرے ناول نگار سے آگے بڑھ کر کی ہے اور اس لحاظ سے زیرِ تبصرہ ناول آج کے عالمی معاشرے کا سب سے بڑا عکاس ہے۔

اس عکاسی کا مطالعہ کرنے کے لیے ناول کے دو ابواب شہزادکرسٹینا بلموںٹ اور سوامی آتم آنند شنکر پر بھی کافی ہیں۔ پہلے باب کی آخری سطریں ملاحظہ

ہوں :—

" یہ آپ لوگوں کے دوہرے معیار تھے — مجھے آپ کی نسل نے بہت ڈالوژن کیا ہے مسز سین۔ اور اگر ہم لوگ آپ لوگوں سے بغاوت کر کے اور سوامیوں کے ریکیٹ میں پناہ ڈھونڈتے ہیں، تو آپ کیوں متعجب ہیں؟ آپ نے امن کے لیے کام کیا تھا؟ اصل عالمی امن تو ہم جانتے ہیں مسز سین۔ اگر نوجوان لوگ فلاور چلڈرن بن گئے، آپ کی بنائی ہوئی دنیا بہت بھیانک معلوم ہوئی، وہ اس سے علاحدہ ہو گئے" — (۳۵۲)

دوسرے باب کا خاص کردار ایک انگریز یا یوروپی سوامی کہتا ہے —

" مجھے اس دولت عیش و عشرت، کامیابی، گناہ آلود دنیا سے، چوہوں کی دوڑ سے نفرت ہو گئی۔ سب مایا ہے میں سنیاس لے چکا ہوں۔" (۳۵۵)

کیا قرۃ العین حیدر کی روح بھی جس کا جنم اودھ میں ہوا تھا، بنگال کی طرف ہجرت کر کے، اپنے کرداروں کے ساتھ سوئے مغرب پرواز کر گئی اور پھر ایک بین الاقوامی خلا میں سرگشتہ و آوارہ ہے، خواہ اس کا جسمانی قیام جہاں بھی ہو؟ اس سوال کے جواب کا تجسس کرنے کے لیے ناصرہ نجم السحر قادری، کے باب میں اس نام کی خاتون یا صاحبزادی کے بیانات پر ایک نظر ڈالنا مفید ہوگا :

" ہم لوگ ایک بہت بڑے آگ اور طوفان سے ہو کر گزرے ہیں جس کے مقابلے میں، آپ لوگوں کی برطانیہ کے خلاف جد و جہد اور تقسیم ہند کی خونریزی ایک پکنک تھی۔" (۳۷۱)

"انتخاب کیا ہونا چاہیے؟ امن پرستی یا فلسطینی مجاہد،
امن یا آپ کے نکسلائیٹ؟"
(۳۷۲)

"ہیومنزم اور QUIETISM امن پرستی بڑے خوب
صورت الفاظ ہیں۔ لیکن تمہارے ولیم پن اور سان پیٹرا در
جرمنی نے بھی آج تک ایک بندوق کی گولی نہ روک پائے؟"

(۳۷۴)
"کیا کرے۔ انسان کہاں جائے؟ کس طرف جائے؟"

(۳۷۵)
یہ بالکل نئی نسل کی ایک لڑکی کا ذہن ہے اور انتہائی حد تک باغیانہ اور انقلابی ہے۔ چنانچہ زیرِ نظر باب کے مکالمات میں پچھلی نسل کے باغی اور انقلابی مرد و عورت، ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار، اس لڑکی کے سامنے نہ صرف ماند پڑتے نظر آتے ہیں بلکہ مجرم سے دکھائی دیتے ہیں۔ اس لڑکی کے بیانات آخرِ شب کے ہم سفر کا آہنگ متعین کرتے ہیں جو آگ کا دریا کے ساتھ ساتھ طوفان بھی ہے، یعنی آگ کا دریا سے زیادہ مہیب ہے۔ پہلے ناول کی دہشت ناکی تقسیمِ ہند کی پیداوار تھی اور دوسرے ناول کی ہیبت ناکی بنگلہ دیش کی۔ قومی و بین الاقوامی پس منظر پہلے ناول میں بھی تھا مگر دوسرے ناول میں یہ زیادہ محیط ہو گیا ہے، اس لیے کہ ماضی سے زیادہ مستقبل پر مبنی ہے۔ گویا آگ کا دریا کا ماضی آخرِ شب کے ہم سفر کا مستقبل ہے۔ یہ مستقبل دنیائے انسانیت کی تازہ ترین واردات کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس میں بڑی خوفناکی ہے۔ لیکن اس کی بنیاد حقیقت پسندی پر ہے۔ اس لیے کہ دورِ جدید کی حقیقت ہی بے حد خوفناک ہے۔ آخرِ شب کے ہم سفر اسی شدید ترین عصری حسیت کا شاہکار ہے۔ قرۃ العین حیدر کی عصریت اس میں اپنے عروج پر ہے ان کی وہ ہمدردی جو ناول کے شروع میں دیپالی سرکار کے ساتھ تھی ناول کے آخر میں ناصرہ نجم السحر قادری کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ مصنفہ کا ذہن اپنے موضوع کے ارتقا کے قدم بہ قدم چلتا ہے۔ یہ موضوع تاریخِ ہند کے المیے سے کم کوئی چیز نہیں ہے جو تاریخِ انسانیت کا المیہ بھی ہے۔ ہندوستان اور انسانیت کی یہ ہم آہنگی آگ کا دریا

میں بھی تھی۔ لیکن آخرِ شب کے ہم سفر میں یہ بہت بڑھ گئی ہے۔ یہ فن کار کے عالمی تصور اور فن کے عالمی تناظر میں توسیع و اضافہ ہے۔

یہ اضافہ آخرِ شب سے آگے کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے اور نجم السحر کے علامتی عنوان میں مجسم ہوتا ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ اس مجسم اشارے سے صبحِ کاذب اور صبحِ صادق کے درمیان تمیز نہیں کی جا سکتی۔ شاید فن کار کا اپنا ذہن بھی اس سلسلے میں صاف اور واضح نہیں۔ وہ آخرِ شب کے منظر نامے میں شبِ انسانیت کا صرف وہ جلوہ دیکھتا اور دکھا سکتا ہے جس کا تعلق برِ صغیر کی جدید تاریخ اور اس کے تناظر میں آج کی پوری دنیا سے ہے:—

"اگر جناح صاحب نے پاکستان نہ بنایا ہوتا تو آج بنگلہ دیش بھی نہ ہوتا"

مدر انڈیا کا تصور بھی باقی ہندوستان کے قوم پرستوں کو دہشت پسند ہندو بنگالیوں نے دیا تھا جو تخریب پسند کالی کے روپ میں شکتی کی پوجا کرتے تھے اور دیش ماں کے قدیم دراوڑی تصور کے پرستار تھے۔ اور ان اولین دہشت پسندوں میں جن کو انگریزوں نے ٹیررسٹ کہا اور ہندوستانیوں نے انقلابی کہا کوئی اینٹی مسلم بھی تھے اور بنکم چندر کا آنند مٹھ ان کا آدرش تھا اور "بھدر لوگ" کی سیاست اور "مسلم اشراف" کی سیاست کے CROSS CURRENTS نے پاکستان بنایا اور پاکستان کی سیاست نے بنگلہ دیش اور انفرادی طور پر مختلف لوگوں کی شخصیتوں اور کرداروں اور مزاجوں اور اعمال و افعال CROSS CURRENTS کے اثر سے افراد کی اور قوموں کی زندگیاں بنتی اور بگڑتی رہیں" (۳۷۷)

"— ہیپی لینڈ کہیں نہیں رہے، یورپ، امریکہ، انگلستان، بنگلہ دیش، انڈیا، پاکستان کہیں نہیں" (۳۸۱)

یہ گہرا جائزہ عصرِ حاضر کی تاریخ انسانی کا حساب بے باق کر دیتا ہے اور اپنی حدود میں برصغیر کے عصری تہلکوں کی توجیہہ کر دیتا ہے۔ اس کے آگے کیا ہوگا؟ ایک جواب یہ ہے :—

”یہ برصغیر ایک ایسا خلا ہے جس میں معلق نوجوان ٹرانسسٹر پر فلمی گیت سُن رہے ہیں۔ ناصر کاظم النجم اور اس کے جیسے نوجوان شاید بہت جلد اب ان تینوں ملکوں میں الو کے سمجھے جائیں گے۔ آؤٹ سائیڈرز۔“

(۳۸۴)

دوسرا جواب یہ ہے :—

”کہ اپنی سادگی، نیکی اور ذلت اور کمینگی کے باوجود دنیا بڑی سہانی جگہ ہے۔ قابلِ قدر۔“ (۳۹۳)

پہلا جواب عصری حسّیت پر مبنی ہے اور دوسرا زندگی کے ایک آفاقی تصور پر۔ پہلے میں اضطراب ہے، دوسرے میں سکون، لیکن دونوں پر جس پرندے کا سایہ ہے وہ یہ ہے :—

”اسی ایک مہیب سیاہ پرندہ کہ مانند اڑتا ہوا آیا، اور سر جھکا کر، پر پھیلا کر، ان کے نزدیک بیٹھ گیا۔“ (۳۸۸)

آگ کا دریا ہو، آخرِ شب کے ہم سفر ہوں، ہر جگہ سمجھوں کے سر پر الم، ایک آسیب کی طرح مسلّط ہے۔ زندگی کا نغمہ کتنا ہی شیریں ہو، کائنات پر حسرت برس رہی ہے۔ یہ رجائیت و قنوطیت کا عجیب مرکّب ہے۔ قرۃ العین حیدر کا ذہن شاید غالب کی طرح تشکیک کا شکار ہے :

ہے دلِ شوریدۂ غالب طلسمِ پیچ و تاب
رحم کر اپنی تمنّا پر کہ کس مشکل میں ہے

اس سے بھی زیادہ فکر انگیز یہ شعر ہے :

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

——— غالب

الفتِ ہستی کی داستان قرۃ العین کے تمام ناول اور افسانوں میں ہے اور ان کے سبھی کردار اس سے سرشار ہیں، مگر "افسوس حاصل کا" بھی ان کرداروں کی مجموعی داستانِ حیات میں شامل ہے۔ شاید یہ سب رہنِ عشق ہیں اور عبادت برق کی کرتے ہیں۔ قرۃ العین اپنے کرداروں اور ان کی زندگیوں سے الگ نہیں ہیں۔ کرداروں کے دامن میں جو آگ لگتی ہے اس کی آنچ فن کار تک پہنچتی ہے۔ یا فن کار کے دل میں جو آگ لگی ہے اس کا شعلہ کرداروں کے دامن تک پہنچتا ہے۔ کرداروں سے یہ وابستگی فن کے لیے کیسی ہے؟ کیا داستان گو خود داستان ہو سکتا ہے؟ ممکن ہے، افسانہ و ناول میں فن کار کا کرداروں کی سطح پر رہنا ضروری یا مفید ہو۔ لیکن اس سے افسانہ و ناول کی فنّی حد معلوم ہوتی ہے۔ شاید افسانہ و ناول کے لیے وہ معروضیت درکار نہیں جو شاعری کی عظمت کا نشان ہے۔

زیرِ نظر ناول کے کردار بڑے جاندار ہیں۔ اس میں متعدد تو باغی اور انقلابی ہیں۔ لہٰذا ان کی شخصیت بڑی پُراثر، متحرک اور نمایاں ہے۔ اس قسم کے کرداروں میں سب سے اہم ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار ہیں۔ ان دونوں کا قصّہ بہت ہی دلچسپ اور فکر انگیز ہے۔ ان کی زندگی میں سیاست اور محبت، انقلاب اور عشق کے دھارے بڑے حسین انداز میں ملے ہوئے ہیں۔ چوں کہ یہ زیرِ زمین دہشت پسند ہیں لہٰذا ان سے متعلق واقعات خطرات سے بھرے ہیں۔ نتیجتاً بہت ہی پُر اسرار اور تجسّس آفریں ہیں۔ ان میں ایک قسم کی جاسوسی سراغ رسانی کا لطف ہے۔ اس کے ساتھ ہی بنگال کی سرزمین کا دل کش رومان ہے، جس میں فطرت کا حُسن اور فطری زندگی کی دل آویز سادگی ہے۔ اس سلسلے میں "سندرین" کا باب نہایت اہم ہے۔ یہی وہ جگہ ہے جہاں نوجوان دیپالی سرکار نسبتاً زیادہ عمر کے ایک پُراسرار انقلابی رہنما ریحان الدین احمد کی اصلی شخصیت سے واقف ہوتی ہے اور خود سخت کوش ریحان الدین، دیپالی کے باغی حُسن کی شعاعوں سے پگھل جاتا ہے۔ اس طرح

دو دہشت پسندوں کے کردار کا گہرا انسانی رُخ زندگی کے تمام سنگینوں کے درمیان ابھرتا ہے، گویا پہاڑوں کے دامن میں پھول کھلتے ہیں اور دو لائے صحرا ایک دوسرے کے چہرے پر اپنے دلوں کی آگ کا عکس دیکھتے ہیں۔ گرچہ یہ دو مخالف جنسوں کے کردار ایک جدید تمدن کے تناظر میں ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں مگر ان کے پُر وقار معاشقے میں قدیم داستانوں کے ہیرو اور ہیروئن کا انداز ہے۔ پھر ایک بڑے اجتماعی مقصد کا اشتراک ان دونوں کے سروں پر ایک محاورے کے مطابق ایک نور کا ہالہ سائن دیتا ہے، گرچہ بعد میں جب ان کی باغیانہ سرگرمیوں کے نتائج سامنے آتے ہیں اور وہ پختگی عمر کے ساتھ ساتھ اپنے ٹھکانوں اور جڑوں کی تلاش کرتے ہیں تو بالکل عام انسان کی طرح رشتے ناطے کر لیتے ہیں اور باغی کی بجائے گھر گرہست بن جاتے ہیں گویا اپنی اپنی اصل کی طرف لوٹ جاتے ہیں۔ یہ شکست انقلاب بھی ہے اور ناکامی رومان بھی۔ چنانچہ منزل کے قریب پہنچ کر دیپالی اور ریحان کے راستے ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ بنگال کی سرزمین پر بھی ہندو اور مسلمان بالآخر ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں۔ مل کر ایک نئے مشترک خاندان کی تشکیل، جو کبھی ان کا خواب تھا، نہیں کر پاتے۔ بنگال بھی نہ صرف اودھ اور پورے ہندوستان کی طرح تقسیم ہوا بلکہ تقسیم در تقسیم ہوا۔ دہشت پسند باغیانہ جدوجہد کا یہ انجام بہت ہی عبرت خیز ہے۔ بہرحال قصے کی اصل دلچسپی انجام کی نہیں، جدّوجہد کی ہے اور اس کے دوران ریحان اور دیپالی کے زبردست کردار عمر، جنس اور مذہب کے تفاوت کے باوجود ایک دوسرے کے معاون اور رفیق ہو کر انسانی شخصیت کے ارتقا کا ایک مؤثر نقشہ پیش کرتے ہیں۔ افراد کی شخصیت کا یہ ارتقا کیا معاشرے کے اجتماعی ارتقا کا سامان بھی فراہم کرتا ہے؟ اس سوال کا جواب اثبات میں دینے سے زیرِ نظر ناول قاصر ہے۔ ریحان اور دیپالی کی رومانی کہانی بھی بغاوت اور سیاست سے ان کے تمام شغف کے باوجود، اسی نقطے پر ختم ہوتی ہے جو عام رومانی کہانیوں کا نقطۂ عروج بعض اوقات ہوا کرتا ہے۔ یہ ایک المیہ عروج ہے اور اس کا صرف ادبی فائدہ یہ ہے المیہ ڈراموں کی طرح اس کے اہم ترین کرداروں کی شخصیت میں بھی ایک

دردانگیز اور دہشت خیز گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔ چنانچہ خاتمے پر پہنچ کر، ان کی کمزوری کے باوجود ہم دیپالی اور ریحان پر اپنے غصّے کا اظہار کرنے کی بجائے ترس کھاتے ہیں اور ان کے لیے اپنے دلوں میں ایک ہمدردی کا جذبہ محسوس کرتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ان انقلابیوں کو ہم اپنے دلوں کے اتنے قریب پاتے ہیں کہ ان کی ناکامی کو اپنی ناکامی سمجھتے ہیں۔ ایک زبردست سیاسی تحریک کی نامرادی تصور کرتے ہیں۔ بلکہ کچھ آگے بڑھ کر کائنات کی وسعتوں میں انسان کی تنگ دامانی کا بہت ہی شدید احساس ہمیں ہوتا ہے۔ اس طرح اپنے مخصوص حالات میں ریحان اور دیپالی کے کردار ناول کے اندر بہت محکم ہیں۔ یہ دونوں کافی تعلیم یافتہ اور ذہین ہونے کے ساتھ ساتھ نہایت مستعد چست اور کارگزار ہیں۔ انھیں اپنی نسل کے آئیڈیل جوان کہا جا سکتا ہے۔ ان کی اخلاقی حالت بھی عمومی طور سے درست ہے اور مضبوط اعصاب کے مالک ہیں، اپنی ہٹ کے پکّے ہیں، اولوالعزم اور حوصلہ مند ہیں، سب سے بڑھ کر یہ کہ ایک آدرش کے لیے محنت و ریاضت کرتے ہیں اور سخت ایثار و قربانی سے کام لیتے ہیں۔ ان کی مثالیت پسندی، خلوص اور جفاکشی متاثر کرنے والی خوبیاں ہیں۔ بس ایک اصولی مسئلہ حل طلب ہے۔ کیا یہ جوان صحیح راستے پر ہیں؟ اپنے ہنگامہ خیز شباب کے ڈھل جانے کے بعد انھیں مسرّت سے زیادہ حسرت ہوتی ہے۔ یہ بجائے خود ان کے فکر و نظر پر ایک تبصرہ ہے۔ اور اس کی روشنی میں ان کے کردار کی حدود متعیّن ہوتی ہیں۔

اوما رائے اور جہاں آرا بیگم کے کردار بھی ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہونے کے باوجود اپنی اپنی حدود میں قابلِ ذکر ہیں۔ یہ دونوں خواتین بھی دیپالی سرکار ہی کی طرح ریحان الدین احمد سے وابستہ ہیں اور اس کے کردار پر ایک نئی روشنی ڈالتی ہیں۔ جہاں آرا سے ریحان کا جو کچھ تعلق ہے وہ اتفاقی ہے ورنہ دونوں کی دنیائیں جدا جدا ہیں، وہ ریحان کی رشتہ دار ہے اور رئیس زادی لیکن جدید تعلیم اور سیاسی ہنگاموں سے بیگانہ جب کہ اوما رائے اور ریحان کے ذوق و شعور میں ہم آہنگی ہے اور یہی عنصر دونوں کو ایک دوسرے کا ہمدم و ہمراز بناتا ہے۔ ان کے باہمی تعلقات بہت وسیع ہیں۔ لیکن اوما بھی ایک رئیس زادی

ہے۔ جب کہ ریحان خاندانی شرافت کے باوجود غریب والدین کی اولاد ہے، ممکن ہے کہ اسی لیے اس کی بغاوت اور انقلاب پسندی کا ایک ذاتی محرک ہے جو اس کی پوری شخصیت کا احاطہ کرتا ہے۔ دونوں رئیس زادیوں کے برخلاف دیپالی سرکار بھی ریحان کی طرح ایک شریف و غریب خاندان کی چشم و چراغ ہے۔ شاید یہ اقتصادی عنصر بھی ریحان کے ساتھ اس کے قلبی لگاؤ کا ایک سبب ہے۔ اس طرح جہاں آرا اور اوما رائے کے برخلاف دیپالی ہی ریحان کے ضمیر کی پاسبان ہے۔ لہٰذا آخر کار ان دونوں کے فراق میں جو شدتِ احساس ہے وہ دیگر دونوں خواتین سے ریحان کے بچھڑنے میں نہیں ہے۔ ریحان کا روحانی اور پسندیدہ رشتہ دیپالی سے ہی ہے، وہ واقعی اس کی محبوبہ ہے، جب کہ دیگر خواتین اس کی زندگی میں حادثاتی یا سطحی طور پر آتی ہیں، خواہ ان میں سے کسی؛ مثلاً اوما کے ساتھ اس کے روابط کتنے ہی طویل ہوں، بہر حال، جہاں آرا اور اوما رائے کے کردار جہاں ریحان کی شخصیت کا ایک پوشیدہ گوشہ، ایک کمزور پہلو، ہمارے سامنے لاتے ہیں وہیں دیپالی کی شخصیت کو زیادہ نکھارنے کا باعث ہوتے ہیں۔ دیگر خواتین کے درمیان دیپالی کی نمود اتنی زوردار ہے کہ خود ریحان کی شخصیت اس کے آگے کچھ دب سی جاتی ہے۔ دیپالی کی زندگی میں دلیا کوئی راز نہیں جیسا کہ ریحان، اوما، جہاں آرا تینوں زندگیوں میں ہیں۔ اس لحاظ سے اس کا کردار بہت سیدھا سادا ہے۔

اس کا جو کچھ راز ہے خفیہ انقلابی سرگرمی ہے، ورنہ وہ ایک سراسر مثالیت پسند انقلابی ہے۔ اس کی شخصیت میں رومان کا پہلو بھی اسی جذباتیت سے پیدا ہوتا ہے جو اسے بغاوت کی طرف لے جاتی ہے۔ بلا شبہ یہ جذباتیت دیپالی کی شخصیت کو زیادہ مرکب نہیں ہونے دیتی، جب کہ ریحان بہت گہرا آدمی ہے اور بغاوت سے معاشرت تک بہت سے اسرار و رموز اس نے اپنی شخصیت کی تہوں میں جمع کر رکھے ہیں۔ اسی لیے اس کا کردار دیپالی سے زیادہ دبیز ہے۔ یہاں تک کہ اوما جیسی پر پیچ شخصیت سے بھی زیادہ پیچیدہ ہے۔

یاسمین بلمونٹ اور ناصرہ نجم السحر بھی بڑی زوردار شخصیتیں ہیں۔ مگر یہ بجلیوں کی طرح چمکتی ہیں، ستاروں کی طرح جگمگاتی نہیں، یوں بھی کہہ سکتے

ہیں کہ یا ہمیں ایک شہابِ ثاقب ہے، ٹوٹا، گرا اور بجھا ہوا تارہ، جب کہ ناصرہ وسعتِ افلاک میں نمودار ہونے والا ایک تنہا سا نیا ستارہ ہے جس کا ایک گریزاں سا جلوہ ہمیں ناول کے آخر میں نظر آتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ وہ صرف پرانی نسل پر نئی نسل کا ایک تنقیدی سوال بن کر سامنے آتا ہے اور اس کے مستقبل کی پیش گوئی جو بھی کی جائے اس کے ماضی کا جائزہ ممکن نہیں۔ وہ بس طلوع ہوتے ہوئے آفتاب کی ننھی، گرچہ بہت شوخ سی کرن ہے۔ اس کا کردار صرف یہ بتاتا ہے کہ تمام ہنگاموں کے ختم ہو جانے کے بعد بھی زندگی ختم نہیں ہوتی اور ہر نئی نسل گویا پرانی نسل سے بغاوت کر کے زندگی کے راستے پر قدم آگے بڑھاتی ہے۔ یعنی شباب کا نعرہ ہمیشہ انقلاب ہوتا ہے۔ پچھلی بغاوت جب روایت بننے لگتی ہے تو اس کے خلاف ایک نئی بغاوت رونما ہوتی ہے اور اپنی باری پر شاید وہ بھی روایت بن کر ایک اور بغاوت کو جنم دے گی۔ اس طرح روایت کی توسیع و ترقی بھی ہوتی ہے اور انقلاب و انقلاب کا چکر بھی چلتا رہتا ہے۔ خیال، ضدِ خیال، ترکیبِ خیال، اسے جدلیاتی مادیت پر مبنی ترقی پسندی کہا جاتا ہے۔ ناصرہ نجم السحر کو بھی اسی معنی میں ترقی پسند کہا جا سکتا ہے۔ اس ترقی پسندی کی پشت پر ایک اشتراکی فلسفہ بھی بتایا جاتا ہے جو تاریخ کی مادی یعنی اقتصادی تعبیر کہلاتا ہے لیکن یہ کچھ عام سی بات بھی ہے، قدرت کا ایک معمولی عمل ہے کائنات کی فطرت ہے:

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

(اقبال "ستارہ" بانگِ درا)

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آ رہی ہے دمادم صدائے کن فیکون

(غزل، بالِ جبریل)

جو تھا نہیں ہے جو ہے نہ ہوگا یہی ہے اک حرفِ محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

(اقبال "زمانہ" بالِ جبریل)

اس آفاقی تصور میں نہ تو تاریخ کی مادی تعبیر ہے نہ اقتصادی جدلیات

بس ایک اصول فطرت کی ترجمانی ہے۔ چنانچہ سب سے حقیقت پسند نظریہ یہ ہے:

زمانہ ایک حیات ایک کائنات بھی ایک
دلیلِ کم نظری قصۂ جدید و قدیم

(اقبال - علم اور دین، ضربِ کلیم)

میرا خیال ہے کہ قرۃ العین حیدر کا اصلی نقطۂ نظر بھی یہی ہے اس لحاظ سے ان کی جستجوئے ماضی ایک آفاقی جہت رکھتی ہے۔ نجم السحر کے چہرے پر جس صبح کے آثار ہویدا ہیں وہ اپنے اپنے وقت پر ہر جوان کے روئے زیبا پر عیاں ہوتے ہیں۔ گردش ایام یوں ہی ہوتی ہے۔ سچے اور کام کی بات صرف یہ ہے:

مہر و مہ و انجم کا محاسب ہے قلندر
ایام کا مرکب نہیں، راکب ہے قلندر

(اقبال - قلندر کی پہچان، ضربِ کلیم)

بہرحال ـــــ آخرِ شب کے ہم سفر، میں ریحان الدین احمد کے سوا کسی مرد کا کوئی بڑا کردار نہیں ہے۔ ویسے قابلِ ذکر مرد کرداروں میں نواب قمر الزماں چودھری اور پادری بنرجی نیز ڈاکٹر سرکار جیسے اشخاص ہیں جو اپنی اپنی مخصوص شخصیتیں اور سیرتیں رکھتے ہیں۔ وہ اپنی جگہ کافی مؤثر بھی ہیں اور اپنے خاص حلقے یا طبقے کی نمائندگی بھی کرتے ہیں۔ پرانی نسل کی بعض خوبیاں ان کے اندر کافی نمایاں ہیں۔ ان کے بھی کچھ آدرش ہیں۔ ان کی کچھ تہذیبی قدریں اور معاشرتی آداب و اخلاق ہیں۔ سب سے بڑھ کر اپنی کمزوریوں یا خامیوں کے باوجود ایک انسانی حس اور اس سے پیدا ہونے والے جذبات ان کے دلوں میں موجزن ہیں ذاتی آن ہو یا سماجی شان۔ ایک موقف اور نقطۂ نظر ان کے سامنے ہے۔ کہنا چاہیے کہ یہی وہ موقف اور نقطۂ نظر ہے۔ جس سے بغاوت کر کے ان بزرگوں کی نئی نسلیں ایک نعرۂ انقلاب کے ساتھ میدان زندگی میں داخل ہوتی ہیں۔ لیکن یہ بزرگ اپنی نئی نسلوں کے بدخواہ نہیں تھے اور ان میں بعض اپنے عہدِ شباب میں اس دور کے لحاظ سے خود ہی انقلاب پسند تھے۔ اس حقیقت کا کچھ نہ کچھ احساس ان کی باغی نئی نسلوں کو بھی ہے۔ اس سلسلے میں دیپالی سرکار کے

اپنے والد ڈاکٹر سرکار کے لیے ہمدردانہ احساسات اشارہ کرتے ہیں کہ نئی اور پرانی نسلوں کے درمیان شخصی تفرقہ نہیں. صرف بدلتے ہوئے حالات میں نئے پرانے رجحانات کا اختلاف اور طریقہ ہائے کار کا فرق ہے۔ یہ گویا حیات و کائنات کی فلسفیانہ کشاکش ہے جو اصولی اور فطری طور پر پیہم جاری رہتی ہے اور اپنے کردار خود چن کر ان کے عمل و ردعمل کی شکل میں مجسم ہوتی ہے۔ زندگی کا یہ تسلسل 'آگ کا دریا' میں بھی نمایاں تھا۔ گرچہ وہاں نسبتاً آہستہ خرام اور کسی حد تک پرسکون تھا، جب کہ 'آخر شب کے ہمسفر' میں یہ زیادہ متلاطم، ہنگامہ خیز اور دہشت ناک ہے۔ پہلے ناول میں سب سے بڑا تہلکہ تقسیمِ ہند کا تھا۔ مگر جس تحریکِ آزادی کے نتیجے میں وہ دفعتاً رونما ہوا وہ عمومی طور پر پارلیمانی سیاست اور آئینی جدوجہد پر مبنی تھی اور بعض وقت عدم تعاون کے نعرے کے باوجود اس کا طرۂ امتیاز عدم تشدد تھا۔ لیکن دوسرا ناول بنگال کے ٹررسٹوں ہی کی وہ خوں چکاں داستاں ہے جو بنگلہ دیش میں عصرِ حاضر کی بے مثال دہشت ناکی پر ختم ہوتی ہے اور وقت کا سب سے بڑا المیہ بن جاتی ہے۔ اس کے باوجود قرۃ العین اس بڑے پر ہول ناول میں بھی تاریخ کے ہموار تسلسل کی لکیر قائم رکھتی ہیں۔ اور نسلوں کے درمیان آویزش کے باوجود اتنا بڑا تفرقہ پیدا نہیں ہونے دیتیں جس سے مختلف نسلیں ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہو جائیں۔ بلکہ وہ واقعات کی روشنی میں دکھاتی ہیں کہ باغی سے باغی نئی نسل بھی بالآخر اپنی جڑوں کی طرف لوٹتی ہے اور اس طرح ماضی کو جلو میں لے کر مستقبل کی طرف بڑھتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کا تاریخ انسانی کے بارے میں یہ رویہ ان کے تصورِ وقت پر مبنی ہے جو ترقی و پیش قدمی کے باوجود لغوی طور پر گردشِ ایام اور دور کا تصور ہے اور ماضی و حال و مستقبل کی اس جامعیت پر مشتمل ہے جس کی طرف ایک اشارہ ان کے محبوب شاعر اقبال نے کیا ہے:

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات

(مسجدِ قرطبہ ـــــ بالِ جبریل)

وقت کا یہی تصور پرانی باغی خاتون دیپالی سرکار سے نئی باغی لڑکی ناصرہ نجم السحر کو ناول کے آخری حصے میں کہلوا تا ہے:

"کل کے باغی آج کے ایسٹیبلشمنٹ میں شامل ہو چکے ہیں۔ تم آج کی باغی ہو۔ ممکن ہے تم کل کے ایسٹیبلشمنٹ میں شامل ہو جاؤ۔" (۳۳۱)

یہی دیپالی جب شانتی نکیتن کی ایک نوجوان طالبہ اور زیر زمین کام کرنے والی باغی لڑکی تھی تو سوچتی تھی:

"کیا ایک ایک قدم، ایک ایک حرکت پہلے سے مقرر ہے یا محض حادثے کا نتیجہ ہے۔" (اقتصادی سماجیاتی تاریخی عوامل ـــــ ص ۱۹۱)

خاتمۂ باب پر وہ ایک بڑا گہرا نکتہ اٹھاتی ہے:

"اُکھڑو دیپالی ـــــ وہ اکثر چوبیس گھنٹے وقت کے اندرونی سفر میں خود سے کہتی رہتی ـــــ اُٹھو ـــــ اب یہ کام کرنا ہے۔ اب یہاں سے جانا ہے۔ اب یہ پڑھنا ہے۔ اب اس سے بات کرنی ہے ـــــ مجھکو مت ـــــ" (ایضاً)

"وقت کے اندرونی سفر" کی بات نہایت خیال انگیز ہے اور جب ایک نوجوان طالبۂ علم، بہت زیادہ شخصی تجربہ و تفکر سے پہلے، فطری طور پر اس طرح محسوس کرتی ہے تو ناول نگار کا اس کے احساسِ وقت پر تبصرہ صحیح معلوم ہونے لگتا ہے، اس لیے کہ بے ساختہ اور فطری ہے، دل کی آواز اور ضمیر کی صدا ہے۔ اس تبصرے کے مطابق وقت ہر انسان کی شخصیت کا جزبن جاتا ہے اور اس کے وجود کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ وقت کے اس داخلی تصور میں 'مقدر' اور 'حادثے' کے درمیان تمیز ختم ہو جاتی ہے اور جو کچھ وقت کے نام پر رہ جاتا ہے وہ صرف ہر فرد کا اپنا عمل ہے۔ وقت کا اندرونی سفر انسان کی اپنی حرکت کے سوا کچھ نہیں خودی کی بلندی کی یہی وہ تدبیر ہے جسے اقبال خدا کی تقدیر کا مترادف قرار دیتے

ہیں۔ تقدیر و تدبیر کی اس ہم آہنگی کی بہت ہی لطیف اور معنی خیز تشریح بال جبریل کی ایک نظم روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے، کے آخری تین بندوں میں مسلسل ٹیپ کے مصرعوں میں ترتیب سے ہوتی ہے:

تعمیرِ خودی کر، اثرِ آہِ رسا دیکھ!
اے پیکرِ گل! کوششِ پیہم کی جزا دیکھ!
ہے راکبِ تقدیرِ جہاں تیری رضا دیکھ!

دیبالی کے تیز احساس کو ایک عورت کی چھٹی حس بھی کہا جا سکتا ہے۔ اس حس کو زبان بھی ایک خاتون ناول نگار ہی دیتی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ یہ ناول نگار ایک شاعر سے متاثر ہے۔ زیرِ نظر ناول میں خواتین کی تیزیِ احساس اور شدتِ جذبہ کا اندازہ میں روزی بنرجی اور سولیڈرٹی کے باب میں روزی کے اس چھوٹے سے پُر اسرار بیان سے ہوتا ہے:

"میں اور دیبالی خوش قسمت ہیں کہ ہمارے پاس سولیڈرٹی موجود ہے جو ہمارے ذاتی اور جذباتی مسائل سلجھانے میں ہماری مدد کرے گی" (۹۷)

ایک دہشت پسند انقلابی تنظیم ایک خاتون کے دل و دماغ میں اس درجہ رچ بس گئی ہے کہ وہ اصولی و نظریاتی امور سے بڑھ کر اپنے ذاتی اور جذباتی مسائل بھی اسی سے سلجھانے کی توقع کرتی ہے۔ روزی کا کردار ہمیں اینگلو انڈین، کرسچین اور ہندوستان کے انگریزوں کی یاد دلاتا ہے۔ اور ناول کے عمل میں ان کی مخصوص زندگی تک پہنچا بھی دیتا ہے۔ چارلس بارلو، بنگال سویلین کا باب خاص کر اس سلسلے میں لائقِ مطالعہ ہے۔ سر ایڈورڈ سے لے کر نوجوان رچرڈ تک سارا بارلو خاندان کی سرگزشت ناول نگار نے ہمیں سنائی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ حاکم اور نو آباد اور سامراجی ہونے کے باوجود انگریزوں کو بھی ہندوستان سے ایک الفت سی ہو گئی تھی۔ اور وہ اس ملک کی ترقی کے خواہاں تھے۔ جو لوگ تحریکِ آزادی کے دہشت پسند بازو کی زیرِ زمین تخریبی سرگرمیوں کا نشانہ تھے ان کا ہمدردانہ مطالعہ عدمِ تشدد

کے کسی نیم پختہ فلسفے کی بجائے ایک تہذیبی تصور کے تحت کیا گیا ہے۔ ہندوستان
کے جدید معاشرے کے تاریخی تجزیے میں قرۃ العین انگریزوں کو مشترک مخلوط
ہندوستانی کلچر کا ایک جزو ترکیبی سمجھتی ہیں اور اپنے ابتدائی افسانوں اور
ناولوں سے آگ کا دریا تک ان کو اسی حیثیت سے پیش کرتی رہی ہیں۔ وہ خود
فی الواقع اسی کلچر کی پیداوار ہیں اور اس کے انگریزی عنصر سے بہت زیادہ متاثر
ہیں۔ اس تاثر سے ان کے تہذیبی نقطۂ نظر میں جہاں ایک وسعت پیدا ہوتی
ہے۔ وہیں کچھ ڈھیلا پن بھی آجاتا ہے۔ اس لیے کہ ذہانت کے باوجود ان کا
ذہن بہت محکم نہیں، وہ فلسفے کی بات تصوف کے بغیر نہیں کر سکتیں۔ ممکن ہے
ان کی یہ دقت ایک عورت کے نازک احساسات کے سبب ہو، مگر اس سے
ان کے فن کی ذہنی قوت کم ہو جاتی ہے۔ یہ ضعفِ فکر تمام روشن خیالیوں
کے باوجود انھیں بسا اوقات ضعیف العقیدگی تک پہنچا دیتا ہے اور وہ افکار
و خیالات کی بحث کرتے کرتے اساطیر اور اوہام و خرافات کی طرف نہ صرف
مائل بلکہ ان میں گم ہو جاتی ہیں اور ان کے ساتھ ساتھ قاری بھی انتشارِ فکر
اور پراگندگیِ خیال میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس صورت حال سے جو ابہام پیدا
ہوتا ہے وہ اشتباہ کی حد تک گمراہ کن ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اسرار و
رموزِ بے خودی کے ہیں نہ بے خودی کے وہ صرف قلتِ فکر اور کمزور دماغی
کے نتائج ہیں۔ وہ اس نکتے کو سمجھنے سے قاصر ہیں کہ بحیثیت انسان انگریزوں
یا مسیحیوں کے ساتھ ہمدردی اور ان کا احترام ایک بات ہے اور ان کے اندازِ
فکر اور طرزِ معاشرت کی طرف رغبت بالکل دوسری بات۔ قرۃ العین کے
میلان میں یہ رغبت بہت واضح ہے۔ اس سے قصے میں یقیناً کچھ دلچسپی
پیدا ہو جاتی ہے اور ایک اجنبی معاشرت کا قریبی مطالعہ بھی ہو جاتا ہے
مگر پھر اجنبی عنصر سے اتنا انس ہو جاتا ہے کہ آدمی کا نفس دو لخت
(AMBIVALENT) ہو جاتا ہے اور اس کی روح میں ایک شگاف
(SCHISM) پڑ جاتا ہے۔ ممکن ہے خود قرۃ العین یہ سمجھتی ہوں کہ انھوں
نے اپنے احساس (SENSIBILITY) کو مختلف عناصر کی مکمل ترکیب سے

یک جہت (INTEGRATED) کر لیا ہے۔مگر فی الواقع ایسا نہیں ہے۔۔ وہ انتشارِ احساس (DISSOCIATION OF SENSIBILITY) کا بری طرح شکار ہیں۔
اس انتشار کے نمونے ناول میں ہندو دانہ بنگالی عقاید و اوہام کی فراوانی میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ موضوع کی رعایت اور ترتیب میں ماجرا کی ضرورت سے بہت آگے بڑھ کر ناول نگار نے بنگال کے ہندو اساطیر کو جوں کا توں قبول کر لیا ہے۔۔۔
چنانچہ "آگ کا دریا" میں جو اساطیر و اوہام بیشتر ذہنی سطح پر تھے وہ "آخرِ شب کے ہمسفر" میں رُوحانی اور جذباتی وجود کا حصّہ بن گئے ہیں اور پورے ناول کی ایک اساطیری فضا تیار کرتے ہیں۔ یہ بات واقفیت، ہمدردی اور احترام سے بہت آگے بڑھ کر حسّیت، ہم آہنگی اور انضمام تک پہنچ جاتی ہے۔ یقیناً یہ ایک شعوری تبدیلی بھی ہے اور قرۃ العین کا تصوّرِ تہذیب ایسا ہی کچھ ہے۔ مگر قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ اس تصوّر میں تفکر کی بجائے تاثیر، ادراک کے بجائے احساس اور عقل کی بجائے جذبے کی کارفرمائی ہے۔ اپنے مخلوط کلچر کے نمائندہ کرداروں کے ساتھ قرۃ العین کی ذہنی و قلبی وابستگی کار از یہی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ اصلاً عادات، و اطوار کی سطح پر ایک ایسی تہذیب سے وابستہ ہیں جو انھیں خاندانی ورثے سے زیادہ ماحول کے اثر سے ملی ہے۔ چنانچہ اس تہذیب کے افکار و اقدار پر ان کے سارے تبصرے انفعالی ہیں۔ ان کے فن پر اپنے دور اور ماحول کی زوال پذیر معاشرت کا عکس ہے اور اس میں شک نہیں کہ وہ بہت اچھی عکّاس ہیں۔ اسی لیے ان کی اخلاقیات بھی روایتی ہیں اور اپنی کوئی محکم نظریاتی اساس نہیں رکھتیں۔ ناول "آخرِ شب کے ہمسفر" کے بعض اہم کرداروں کی خفیہ انقلابی سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ ان کے خفیہ جنسی تعلّقات اسی روایتی اخلاقیات کے دیوالیہ پن کا ثبوت ہیں۔ اس سلسلے میں ریحان الدین احمد اور اوما رائے کا اسکینڈل اتنا عبرت خیز ہے کہ دیپالی سرکار جیسی آزاد خیال خاتون بھی انگشت بدنداں رہ جاتی ہے اور اپنے بڑوں کی انسانی کمزوری سے بیزار ہو جاتی ہے۔
پریشانیٔ افکار سے قطعِ نظر "آخرِ شب کے ہمسفر" کی فنّی ہیئت کا ڈھانچہ بہت مضبوط اور دلکش ہے۔ اگرچہ ارتقائے ماجرا کی راست روی کے باوجود

جزوی طور سے کچھ علامتی جھلکے قصے کی رفتار کو لگتے ہیں اور جا بجا متعدد کرداروں کے ذہن میں شعور کی رَو بھی چلتی نظر آتی ہے۔ بہرحال تکنک کی چند جدتیں ناول کی عام بیانیہ ہیئت پر کوئی ایسا اثر نہیں ڈالتیں جس سے ترتیب، ماجرا میں کوئی انحراف یا تنظیم قصہ میں کوئی اختلال واقع ہو۔ یہ جدتیں فی الواقع داستان کے تیز رو دھارے میں کھپ جاتی ہیں اور اس کی خوبصورتی میں کچھ اضافہ کرتی ہیں۔ اس لیے کہ موضوع کے مطابق ہیں۔ مثال کے طور پر مسلسل تین بابوں کے علامتی عنوانات، پھر ان کے بیانات ملاحظہ ہوں:

گوڑ ملہار، میگھ رنجنی راگنی، بھیرنی کا خواب

ان ابواب کے فوراً بعد چوتھا باب بھی جس کا عنوان ہرے بنگال کا "آنند کانن" ہے۔ اس سرزمین کے اشارات اور اساطیر سے بھرا ہوا ہے جس پر ناول کا مرکزی عمل واقع ہوتا ہے۔ ایک باب "رونگیلا نا تیر ما نجھی" پورا کا پورا مکالمہ ہے۔ اور ناول کے اندر گویا ایک ایکٹ اور ایک سین کا چھوٹا سا ڈرامہ ہے۔ اس سے بھی ناول کی تکنیک میں ایک گوشہ سا نکلتا ہے۔ اسی طرح شنکری کا ناچ بالکل چھوٹا سا، ناول کا مختصر ترین باب، ایک صفحے سے بھی کم پر ایک معمولی سے ذاتی خط کی شکل میں ہے۔ اور صرف اس کا عنوان جنگ کے ایک عام واقعے کو اساطیری مفہوم دیتا ہے۔ اس سے متصل گرڈ لک ڈائری روزنامچہ نویسی ہی کے ایک مختصر تعارفی نوٹ کے ساتھ ایک ناتمام ڈائری کے اندراجات پر مشتمل ہے اور اس میں کئی بار ڈیر ڈائری یا ڈیر گڈ لک ڈائری سے خطاب کیا گیا ہے جو شعور کی رو کی طرح ایک قسم کی خود کلامی ہے۔ اس کے بعد کا باب شہزادی کرسٹینا بلونٹ، پورا کا پورا مراسلہ ہے۔ آخری باب بھیرو راگ، ایک چھوٹا سا سفر نامہ یا رپورتاژ ہے اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ آخر شب کے ہمسفر میں بیانِ قصہ کے متنوع طریقوں کو ملا کر ایک وسیع و مرکب ہیئت میں سمو دیا گیا ہے اور ارتقائے ماجرا کا کوئی موثر اصل تکنیک کے سانچے کو توڑتا نہیں۔ صرف کچھ پھیلا دیتا ہے۔ یقیناً یہ تکنیک کی ایک پیچیدہ تماشی ہے۔ لیکن ژولیدہ یا

پراگندہ نہیں ہے۔ اس کے سب پہلو ایک دوسرے سے ہم آہنگ اور ایک کلی ہیئت میں مربوط ہیں۔ یہ تنوع، پیچیدگی اور بالیدگی "آگ کا دریا" میں نہیں ہے۔ آخرِ شب کے ہمسفر میں قرۃ العین نے بیانِ قصہ کے نوع بہ نوع جلوؤں سے ایک منظر آراستہ کیا ہے جو یقیناً خوش منظر ہے، اس لیے کہ جلوے رنگارنگ ہونے کے ساتھ ساتھ ہم آہنگ ہیں۔

آخرِ شب کے ہمسفر میں تاریخی، معاشرتی، سیاسی، معاشی، نظریاتی و انقلابی اور رومانی و جاسوسی عناصر ہم آمیز ہو کر ایک ایسے قصے کی ترتیب کا سامان کرتے ہیں جو معلومات سے پُر، افکار سے مملو اور جذبات سے لبریز ہے۔ اس میں قدرت کے حسن کے ساتھ ساتھ دلِ انسان کا حسن بھی ہے اور جمال کے پہلو بہ پہلو جلال کے نظارے بھی، کہیں لطافت ہے، کہیں صلابت، ایک طرف نور و نغمہ ہے، دوسری طرف جنگ وجدال۔ اسی لیے یہ ناول مختلف مذاق کے قارئین کو مختلف سطحوں پر متاثر کرتا ہے۔ اس کا پیمانۂ فن یقیناً آگ کا دریا سے زیادہ وسیع ہے خواہ خالص فکر میں پہلے ناول کا مقام جو بھی ہو۔

(۱۹۸۵ء)

فتح محمد ملک

کارِ جہاں دراز ہے

قرۃ العین حیدر کے ہاں تلاشِ ذات کے سفر کے موجودہ مرحلے کا خیال کرتا ہوں تو اقبال یاد آتے ہیں۔ اس تلازمِ خیال پر غور کرتا ہوں تو اقبال اور قرۃ العین کے کارنامۂ فن میں چند در چند مماثلتیں نظر آتی ہیں۔ اقبال ہی کے مانند قرۃ العین بھی آتشِ رفتہ کے سراغ میں ہیں اور ان کی تمام سرگزشت بھی کھوئے ہوؤں کی جستجو سے عبارت ہے۔ اقبال نے ہماری شاعری کو فلسفیانہ رنگ و آہنگ بخشا تو قرۃ العین نے ہماری فکشن کو گہرے فلسفیانہ انداز میں سوچنا سکھایا۔ دونوں کی تخلیقی بے چینی کا سرچشمہ ایک ہے۔ دونوں کا سوز و سازِ آرزومندی مسلمانوں کے اجتماعی مقدر پر غور و فکر سے پھوٹتا ہے اور دونوں کے ہاں یہ موضوع بالآخر وقت اور تاریخ کی ماہیت و معنویت پر فکری و تہذیبی مراقبہ بن گیا ہے۔ پھر ہر دو مفکر فنکار ہم نصیب بھی ہیں۔ اقبال عمر بھر جس فکری تنہائی اور روحانی اضطراب سے دوچار رہے فکری اجنبیت اور روحانی جلاوطنی کا وہی احساس قرۃ العین کا مقدر ہے:

——— دُور سے جبل الطارق نظر آیا۔ اماں بہت مضطرب ہو کر کھڑکی سے لگی اس چٹان کو دیکھا کیں اور اقبال کے اشعار دہراتی رہیں۔ اس پوری نسل کو اقبال اور اسلامی تاریخ اور اسلامی تجدید کے خبط نے اور اپنے ماضی کے ورثے اور اس کی المناک گم شدگی کا بڑا شدید، حساس تھا حالانکہ ان لوگوں نے کسی اسکول یا کالج میں تعلیم نہیں پائی تھی۔ دورِ حاضر

لے کارِ جہاں دراز ہے۔

کی کوئی لڑکی میرے خیال میں جبل الطارق کو دیکھ کر متاثر
نہ ہوگی۔ شاید اسے اس چٹان کی معنویت کا علم نہ ہو۔[1]

قرۃ العین عہدِ حاضر کی شخصیت ہیں لیکن انہیں جبل الطارق کی تہ در تہ تاریخی اور جذباتی معنویت کا احساس ہے۔ یہی احساس انہیں اپنے معاصرین میں ایک یگانۂ روزگار ہستی بھی بناتا ہے اور فکری تنہائی اور تہذیبی بے چارگی سے بھی دو چار کرتا ہے۔ جس زمانے میں قرۃ العین حیدر نے شعور کی آنکھ کھولی وہ زمانہ ہماری ادبی دنیا میں نئے اور ترقی پسند ادب کے فروغ کا زمانہ ہے۔ اپنی تہذیبی اور ادبی روایات کا باغی ادیب فقط حاضر و موجود کی اسیری پر نازاں ہے۔ اقبالؔ کے طرزِ فکر و احساس سے بغاوت اور آبائی چلن سے انحراف جدت پرستی اور ترقی پسندی کا لازمہ ہے۔ ایسے میں قرۃ العین اپنے والدین سے کسی نفسیاتی پرخاش یا فکری عناد کو پروان چڑھانے کی بجائے اُن سے ٹوٹ کر محبت کرتی ہیں۔ جن روایات اور اقدار سے اُن کی زندگیاں عبارت تھیں اُنہیں سینے سے لگاتی ہیں۔ ان کی شخصیتوں میں انہیں تو رُسی تو رُرنگ ہی رنگ نظر آتا ہے جس باشعور محبت کے ساتھ انہوں نے اپنے عظیم باپ کی شخصیت[2] اور محمد علی ردولوی کے فن پر[3] قلم اٹھایا ہے وہ جدید ادب میں اپنی مثال آپ ہے۔ ایک ایسے زمانے میں جب اپنی تاریخ اور تہذیب کو رد کرنا ایک غالب ادبی رجحان تھا اُس زمانے انہوں نے اپنے مخصوص تاریخی اور تہذیبی پس منظر کے حسن و قوت کو اجاگر کیا اور اس بات پر غور و فکر ترک نہ کیا کہ اُن کے ابا اماں وقت بے وقت اقبالؔ کے اشعار کیوں گنگناتے رہتے تھے؟ یہ اسی غور و فکر کا نتیجہ ہے کہ مادی ہمہ اوُست کے عہد میں انہوں نے برملا اعلان کیا کہ:

———— لکھنا ایک مابعد الطبیعاتی فعل ہے۔ اس طرح
لکھنا جیسے صفحے پر بارش ہو رہی ہو، ادراک۔ اکتساب،

---

[1] روڈیٹمز

[2] سید سجاد حیدر یلدرم، مطبوعہ "نقوش"، شخصیات نمبر، حصہ اول

[3] داستان طراز، مطبوعہ "سویرا"، لاہور ۱۵، ۱۶

تجزیہ، تشریح، ترجمانی، اطلاع، خبر رسانی، یہ سب ایک عمل میں شامل ہے...... کوئی ایک معمولی سا واقعہ اور آپ ایک نئے سفر پر روانہ ہو جاتے ہیں۔

—— تین چار سال ہوئے آپا نے مشین پر سلائی کرتے ہوئے یوں ہی باتوں باتوں میں کہا "اپنے قصبے میں جاڑے آتے ہی ہم ہار سنگھار سے دوپٹے رنگتے تھے اور جب بسنت آتی تھی ——"

ان کی بچی نے جو چار سال کی عمر سے کراچی میں رہ رہی ہے ایلوتس پر پہلے کی سوانح حیات پر سے سر اٹھا کر پوچھا "اماں بسنت کیا ہوتی ہے؟" اس ایک جملے کو سننے کے بعد میں نے آٹھ سو صفحات کا ناول لکھ مارا۔

"—— اماں بسنت کیا ہوتی ہے؟"

—— ساری دنیا، ساری کائنات کا تجزیہ تو کوئی بھی نہیں کر سکتا مگر تلاش کسی ایک نکتے سے تو شروع کی جا سکتی ہے۔[1]

بسنت کی تلاش میں قرۃ العین "آگ کا دریا" عبور کر کے اپنے آبائی قصبے میں پہنچیں تو وہاں اور ہی نقشہ پایا۔ اب یہاں نہ وہ بسنت تھی نہ وہ بستی نہ وہ لوگ "آگ کا دریا" کے آخری باب میں جب کمال رضا، ہری شنکر اور گوتم نیلمبر سے ملے بغیر پاکستان لوٹ آتا ہے تو وہ دونوں سوچنے لگتے ہیں کہ:

—— ابو المنصور کمال الدین کس طرح ہندوستان میں داخل ہوا تھا اور کس طرح ہندوستان سے نکل گیا ہے۔

بسنت کیسے ہندوستان میں نمودار ہوئی تھی اور کیونکر غائب ہو گئی؟ —— ہنٹور کی بستی کیسے بستے بستے بسی تھی اور کس طرح آن کی آن میں تاراج ہو گئی؟ —— یہاں سے قرۃ العین کے ہاں تلاش کا وہ نیا سفر شروع ہوا جس کے احوال و مقامات اور واردات و مشاہدات "کار جہاں دراز ہے" میں جلوہ گر ہیں۔

"کار جہاں دراز ہے" کی شان نزول حضرت شاہ ولی اللہؒ کے تجدیدی کارناموں

---

[1] کیا موجودہ ادب روبہ تنزل ہے۔ مطبوعہ نقوش۔ لاہور دسمبر ۱۹۵۹ء

کے نکتہ آغاز کی یاد دلاتی ہے۔ شاہ ولی اللہؒ نے خواب میں اشارہ پاکر حجتہ اللہ البالغہ لکھنا شروع کی تھی اور قرۃ العین نے ہنٹور کے ویران آبائی مکانات کے کھنڈرات میں ہاتف کی صدائے برخیز و بنگر سُن کر گوفہ تک صدیوں پر پھیلے ہوئے سفر کا عزم باندھا اور جب بارہ سو سال تک مختلف زمانوں اور زمینوں میں سرگرداں رہنے کے بعد منزل پر پہنچیں تو انجام میں آغاز کا منظر دیکھا:

——— میں دشتِ لوط کے کنارے کھڑا ہوں۔ کس طرف جاؤں؟ موت کہیں بھی، کسی راستے سے آسکتی ہے۔ چمکیلے خنجر کا وار، زہر کا بلوریں پیالہ، زنداں کے دروازے پر جلاد کی دستک۔

یوں تو قرۃ العین اپنی جڑوں اور حقیقت کی دوسری جہات اور تہوں کی تلاش کے لئے "دل کی مشعل جلا کر وقت کی اندرونی ہفت خوال طے" کرتے ۸۲ء کے دمشق میں امام زید بن زین العابدینؑ تک جا پہنچی ہیں۔ اقبال قرۃ العین کے خون میں بولنے لگتا ہے اور عہد در عہد صدیاں پھر سے زندہ ہو کر ان کے کانوں میں ایسا طلسم پھونکتی ہیں کہ ہر واقعہ سراسر حیرت اور تنبیہ الغافلین نظر آتا ہے اور وہ اپنی تمام تر جلا وطنیوں اور ہجرتوں کا سبب اسلام پر ملوکیت کے غلبے میں دیکھتی ہیں:

——— اللہ کی دُنیا بڑی عجیب و غریب ہے۔ کون کون کدھر نکل گیا۔ کیسی کیسی اجنبی اقوام کے درمیان جا بسے۔ آگے کیا ہو گا۔ ڈر لگتا ہے۔ ....

——— کہا جاتا ہے کہ اہلِ ایران شہزادی شہربانو کی وجہ سے ہم سے محبت کرتے ہیں۔ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ سیاسی معاملات زیادہ پیچیدہ اور نازک ہیں۔ میری سمجھ میں کبھی نہ آئے۔

——— بلخ کے آتش کدے سرد ہو چکے۔ امیر سامان نے کلمہ پڑھ لیا۔ ویلم کے کریم بن شہریار نے کلمہ پڑھ لیا مگر ساسانیت ہے کہ بڑھتی جا رہی ہے۔

——— حاکموں نے بادشاہت کے آداب اختیار کر لیے۔ سامان کے لڑکوں کو حکومتیں بخشی گئیں۔ نوح سمرقند، احمد فرغنہ الیاس ہرات۔ سب نے اپنا شجرۂ نسب بہرام چوبین سے جوڑا۔ سارے حاکم خود کو خسرو اور دارا کہلوا کر خوش ہو رہے ہیں۔ بخارا اور سمرقند گھوم کر آؤ تو پتہ چلتا ہے کہ دنیا کیسی بدلی ہے۔ سامانی دربار میں رودکی قصیدے پڑھتا ہے:

شاہ ماہ است و بخارا آسماں
شاہ سرو است و بخارا بوستاں

——— ہائے ابوذر غفاری۔

——— ملک گیری کشورکشائی اور ملوکیت کے معاملات عبرت ناک ہیں... "

ملوکیت کے معاملات عبرت ناک ہیں چنانچہ کلمہ گو شہنشاہوں کے قیصر و کسریٰ سے مستعار آئینِ جہانداری کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنے والوں پر ظلم و ستم کے وہ پہاڑ توڑے گئے کہ لوگ دارو گیر کے خوف سے جنگلوں اور ویرانوں کو نکل گئے اور:

——— یہ جو بعض اصحاب کا قول ہے کہ مذہب اسلام میں قطع علائق ممنوع ہے۔ اکابر صوفیا، راہبانِ مسیحی واہلِ ہنود سے متاثر ہوئے۔ ہمارے نزدیک یہ نظریہ چنداں صحیح نہیں۔ کس واسطے کہ جب اُمتِ رسولؐ کے حاکموں نے طور طریق شاہانِ عجم کے اختیار کیے۔ خود کو بصد ناز خسرو و دارا کہلوایا، وہ اور اُن کے حاشیہ بردار مظالم غربا پر کرتے تھے۔ تب آئمہ و اولیاء نے اقتدار پرستی کے خلاف ایک تحریک گویا شروع کی اور ہم جو نسل سے آئمہ و صوفیا کی ہیں ارکانِ دولت میں شامل ہو کر داخل طبقہ امرا میں ہو گئے۔ لبادے کارچوبی

طلائے مفرق زیب تن کرتے تھے۔ ہاتھیوں پر سوار ہوتے
تھے۔ شیخینؓ اور ادریس قریشیؓ اور ابوذر غفاریؓ کو بھول
چکے اور سراسر فراموش کر چکے تھے کہ ملوکیت و شہنشاہیت
کے معاملات عبرتناک ہیں۔"

شہنشاہیت کے معاملات عبرت ناک ہیں۔ سو امام زین العابدینؓ کی اولاد میں سے ایک صوفی بزرگ غریب الوطنی کو شہنشاہیت کے ساتھ سمجھوتہ بازی پر ترجیح دیتے ہیں اور یوں سید کمال الدین ترمذیؒ "کفار کو دینِ مبین" کی راہ پر ڈالنے کے عزم سے اپنے بی بی بچوں کے ساتھ ہندوستان ہجرت کرتے ہیں۔ "کار جہاں دراز ہے" سید کمال الدین ترمذی کی اولاد کی بارہویں صدی عیسوی کے ربع آخر تک پھیلی ہوئی نسل در نسل مادی اور روحانی سرگزشت ہے۔ دس برس کی دلسوزی اور دیدہ ریزی کے ساتھ قلمبند ہونے والی اس "طلسم ہوشربا" کو قرۃ العین نے سوانحی ناول کہا ہے مگر میں اسے اسلامیانِ ہند کی تہ در تہ اجتماعی شخصیت کا آئینہ سمجھتا ہوں۔ مسلمانوں کے برصغیر میں جڑ پکڑنے سے لے کر برگ و بار لانے کے سماں تک اور پھر پت جھڑ کی چیرہ دستیوں سے دوچار ہو کر مانند ایک خوشبو کے دیس دیس ہجرت کی داستان اپنے تمام تر ابعاد کے ساتھ اس نادر و نایاب فن پارے میں جلوہ گر ہے۔

اسلامیانِ ہند دورِ سلطنت سے دورِ مغلیہ میں کیونکر داخل ہوتے ہیں، اس دورِ جاگیرداری کی فضا سے نکل کر ڈپٹی کلکٹروں کی سول لائینز میں خان بہادروں کا بناطرزِ زیست کس ٹھاٹھ سے اپناتے ہیں اور پھر برطانوی سنگینوں کے زور سے قائم کی گئی جغرافیائی وحدت کے ٹوٹنے پر پاکستان، بنگلہ دیش اور بھارت کی آزاد ریاستوں میں جبر و قدر کی گتھیاں سلجھانے میں کس طور سرگرداں نظر آتے ہیں ــــــ آٹھ صدیوں پر پھیلی ہوئی یہ رزمیہ قرۃ العین نے جس آفاقی تناظر اور جس باشعور جتنوں کے ساتھ بیان کی ہے وہ اقبال کے بعد آج تک کسی دوسرے فن کار کو نصیب نہ ہوگا۔ پھر اسالیب کا ایسا حیرت انگیز تنوع ہے کہ قصہ قدیم و جدید واقعتاً کم نظری کی دلیل معلوم ہوتا ہے اور پوری کتاب زمانہ ایک حیات ایک، کائنات بھی ایک ــــــ کا جیتا جاگتا ثبوت بن جاتی ہے۔ راوی عہد بہ عہد اپنی شکل بدلتا ہوا قرونِ وسطیٰ کا سفر نامہ نگار، مورخ، صوفی تذکرہ نگار، درباری وقائع

نویس، داستان گو، جدید ناول نویس، سیاسی کالم نویس، سیاسی کالم نگار اور افسانہ نگار کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔ خود قرۃ العین نے "حادثات و واقعات کے الاؤ کے سامنے بیٹھے ہوئے اس "پیر جہاندیدہ کا دوسرا نام وقت" بتایا ہے۔

وقت کہ تیغِ قاطع اور برہانِ ناطق ہے قرۃ العین کے ہاں عصرِ رواں سے زمانِ دائم اور زمانِ دائم سے عصرِ رواں بنتا نظر آتا ہے:

——— یاد رہے کہ پچھلا وقت آج سے منسلک ہے۔ کوئی سلسلہ کبھی منقطع نہیں ہوتا۔ ازل سے ابد تک وجود پیہم اور مسلسل اور مستقل ہے۔ ماضی کا ہر واقعہ ہم سے بہت نزدیک ہے۔ تاریخ کی مجموعیت اور تسلسل اور معنویت کا جس قدر شدید احساس ہم محمڈن لوگوں کو ہے۔ دنیا کی کسی قوم کو نہیں۔ ہر واقعہ اور حادثہ موجود ہے۔ ہم حال میں زندہ ہیں مگر ماضی میں اسی شدت کے ساتھ شامل ہیں۔ ہر زمانے میں ہم شریک رہے ہیں۔ بات مابعد الطبیعات کی طرف چلی جارہی گی....

بات اکثر مابعد الطبیعات کی طرف نکل جاتی ہے خصوصاً جب قرۃ العین ماضی کی ہمعصریت اور حال میں ماضی کی کارفرمائی پر غور و فکر کرتے وقت مسلمانوں کے تصورِ زماں اور تصورِ تاریخ سے روشنی لے رہی ہوں۔ ایسے میں "تیرہ سو برس کی تاریخ کے بے بہا خزانے"، اُن کے کرداروں کے "نسلی حافظے اور خون" میں کروٹیں لینے لگتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ان ہی میں سے:

——— ہر فرد بشر اپنے حاضرات الخیال، اپنا عالم رویا رکھتا ہے۔ جس میں کوئی دوسرا شامل نہیں ہو سکتا۔ جس طرح ہم کسی دوسرے کی موت کی تکلیف نہیں چکھ سکتے۔ کسی اور کے خواب ہمیں نظر نہیں آتے۔ ہر انسان کے دن رات، صبح شام لمحاتِ منفرد اور علیحدہ ہیں۔

——— عذاب قبر۔ وہ سزائیں جو تم بھگتو گے۔ اس حِس کے ذریعے سہو گے جو صرف تمہاری حِس ہو گی اور جو

زندگی میں تمہیں حاصل نہیں۔

—— اس عالم سے اُس عالم تک خالص اذہان، فرشتے اور وحی اور الہام اور رویا بن کر آتی ہیں۔ سہروردیؒ نے نے کہا تھا یا ابن العربیؒ نے؟

—— ابھی اجنہ کی ایک جماعت ادھر سے گزری۔ سب کی صورتیں مختلف رجال الغیب ہوا میں اڑتے پھر رہے ہیں۔ اخیار و ابدال اور ابرار اور اوتار اور اقطاب کے گروہ آسمان پر چل رہے ہیں۔

—— سارا عالم قوسِ قزح میں تبدیل ہو گیا ——

یہ واردات ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے باغی سپاہی میر احمد علی کی ہے جسے قرۃ العین نے شخص نامعلوم کے عرف کے ساتھ روحِ عصر قرار دیا ہے۔ اسلامیان ہند کی روحِ حریت کا یہ استعارہ گاگن ندی کے خاموش پانیوں کے کنارے بیٹھا ھیہنوں کو یاد کر کے روتا ہے اور سوچتا ہے:

—— ضیاالدین صاحب پھر واپس آ گئے؟ وہ کیا سامنے کھڑے ہیں۔ فلاسفہ کی کتابوں میں آیا ہے کہ ہمارے سارے اجداد ہمارے اندر زندہ ہیں۔ جسمانی اور مابعد الطبیعاتی دونوں طرح۔

—— ہم خود اس وقت میر ضیاءالدین کی آنکھوں سے اس سرد و ویرانے کو دیکھتے ہیں ضیاءالدین کی آنکھیں اور ہماری آنکھیں ایک ہیں۔ ہمارے ہاتھ کسی اور ننگر داد کے ہاتھ ہیں۔ دماغ، عقل، فہم یا نا فہمی کسی اور پرکھے کی عقل یا نا فہمی ہے۔ خون ہزار ہا برس سے ان شریانوں میں گردش کر رہا ہے۔ تجدید الخلق۔ سوچ کر پھریری سی آجاتی ہے۔ مولانا رومؒ نے کیا فرمایا تھا۔ کچھ ضرور فرمایا تھا۔ یاد نہیں آ رہا۔ حافظہ کمزور ہو چلا ——

بے شک ہمارا حافظہ کمزور ہو چلا ہے۔ اقبال کے بعد تو ہمارا حافظہ کمزور ہوتے ہوتے معدوم ہو چلا تھا کہ بعد ایک مدت کے قرۃ العین حیدر ہمارا اجتماعی حافظہ بن کر نمودار ہوئیں اور پتہ چلا کہ ہماری تہذیب میں مافوق الفطرت، فطرت کی توسیع ہے۔ ماورائے حقیقت، حقیقت کا جزو لاینفک ہے، عشق کی تقویم میں اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام اور یہ زمانے عصرِ رواں میں جاری و ساری بھی ہیں اور عصرِ رواں سے الگ تھلگ بھی ہیں:

——— بارھویں اور بیسویں صدی کے درمیان وقفہ صرف ایک پل ایک آن کا ہے۔" ——— (جیموں سے جمنا)

——— آنسوؤں کا فرات تیرہ سو برس سے بہہ رہا ہے۔ ساری دنیا میں بکھرے ہوئے غلامانِ اہلِ بیت اسی طرح پھوٹ پھوٹ کر روتے ہیں گویا واقعۂ کربلا آج کی بات ہے۔"

——— (امام باڑہ)

——— چھ سو برس قبل ابنِ بطوطہ نے رپورٹ کیا تھا کہ کنارِ فرات شہرِ حلہ میں، مسجد کے دروازے پر حریر کا پردہ لگا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ امام مہدی قائم آلِ محمدؐ اسی مسجد میں داخل ہو کر مستور ہوئے۔ روز شام کو غروبِ آفتاب کے وقت شیعہ وہاں جمع ہو کر گریہ و بکا کرتے ہیں۔ اخرج یا صاحب الزمان۔ اخرج یا قائم المنتظر۔ رات گئے تک روتے چلاتے رہتے ہیں۔ حریر کا پردہ اسی طرح ساکت رہتا ہے پھر وہ مایوس ہو کر گھروں کو لوٹ جاتے ہیں۔

——— مگر آج اے پاشاؤ، شریفو، آغاؤ، سیدو، خان بہادرو آج سارا دارالسلام سرنگوں ہے۔ سب مل کر پکارو۔ اخرج یا صاحب الزمان، اخرج یا قائم المنتظر۔

——— خفیہ کارروائیاں ہو رہی ہیں۔ جگہ جگہ چپکے چپکے میٹنگیں کی جا رہی ہیں۔ طہران، استنبول، قاہرہ، بغداد کے

قہوہ خانوں میں سازشیں ہو رہی ہیں۔ زمانہ نازک ہے اور دیکھو کل کی بات ہے جب بنی امیہ کے خلاف، بنی عباس کے خلاف، بنو فاطمہ کے خلاف کیا کیا خفیہ میٹنگیں نہ ہوئی تھیں۔ یہی کوچہ و بازار، یہی دشت و صحرا، یہی انسان، ان کے اب وجد۔ آج شاہانِ قاچار اور آلِ عثمان اور خاندانِ رامنوف اور اولادِ وکٹوریہ کی باری ہے۔

——— طہران، استانبول، سینٹ پیٹرزبرگ، ماسکو، باکو لندن، پیرس، کلکتے، ہر شہر میں سرپھرے لونڈے خفیہ مسکوٹ کر رہے ہیں۔ زمانہ خطرناک ہے۔

——— مستقبل کی محراب کا پردہ اسی طرح ساکت ہے اور نوجوان ایشیا اور افریقہ اس کے سامنے کھڑا چلا چلا کر پکار رہا ہے۔ اخرج یا صاحب الزمان۔ اخرج یا روحِ انقلاب۔" ——— (بابِ عالی)

یہ بیسویں صدی کے آغاز کا ایک لمحہ ہے۔ آج بیسویں صدی اپنے اختتام کو پہنچ رہی ہے مگر یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ لمحہ دُنیائے اسلام میں منجمد ہو کر رہ گیا ہے:

——— مسلمان محض دعاؤں اور عظمتِ رفتہ کے خوابوں کے سہارے جی رہا ہے۔ نئی دُنیا اس کی سمجھ میں نہیں آتی۔ کربلائے معلّیٰ، نجفِ اشرف اور مشہد ہر جگہ سے حسبِ معمول گریہ وزاری کا شور بلند ہو رہا ہے۔"

——— (بابِ عالی)

اور سلاطین وملوک:

——— کا نازنینوں کی طرف حسبِ معمول کمال استغراق ہے اور صاحب لوگ، مشنری لوگ، فوجی، سویلین اور تاجر، پی اینڈ او کے جہازوں پر سوار جبل الطارق اور سویز سے گزرتے ہوئے مراقش سے لے کر افغانستان تک بادیہ نشینوں کے خیام

لوٹنے میں مصروف ہیں۔ مشرق میں ہر سمت سوا جہالت، سوا پسماندگی اور درماندگی، غلامی، ناداری، تباہی اور کیا نظر آتا ہے۔

السلام علیک یا بنتِ رسول اللہ" ــــــ (باب علی)

جمود و زوال اور تباہی و بربادی کا یہ لمحہ دنیائے اسلام میں اٹل ہو کر رہ گیا ہے؟ ــــــ قرۃ العین نے اس سوال پر جذباتیت اور رقت کی بجائے ایک حقیقت شناس اور ترقی پسند شعور کے ساتھ تخلیقی مراقبہ کیا ہے اور اس عمل کے دوران خود کو اپنے مراعات یافتہ طبقے سے بہ خوبی الگ کیا ہے:

"ــــــ ستمبر ۱۹۷۳ء ..... منی بس میں میرے برابر بیٹھے ہوئے کزن نے کہا۔ باجی یہ سارا علاقہ ہمارا تھا۔

معلوم ہے۔ وہ خدایا! یہ زمین تیری نہیں تیری نہیں۔ تیرے آبا کی نہیں، تیری نہیں میری نہیں یوپی اور سارے ہندوستان میں مسلم اہل حرفہ کا ایک متمول اور ترقی پسند طبقہ پیدا ہو چکا ہے۔"

(تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا)

ــــــ بالآخر ندا آئی برخیز ــــــ نہٹور، لانگڑی، محمود پور ــــــ اردو کے شاہجہانی کے ان تین گمنام، ویران خیموں کی روداد لکھو ــــــ بنگر با ــــــ فیوڈل سماج اپنے افراد کو DELUSIONS OF GRANDEUR میں مبتلا رکھ کر، عمر طبیعی کو پہنچ کر کس طور سے ختم کرتا ہے۔ کھول آنکھ! اور اسی محلہ سادات سہ دری میں صدیوں کے درماندہ تنکروں اور کاریگروں کی نئی خودداری اور خوشحالی کو ذرا دیکھ کہ یہ نئے سماجی انقلاب کی ایک خوش آئند علامت ہے۔ مغنی کجائی کہ وقتِ گل ــــــ

ــــــ یہ انقلاب، میں نے بات کاٹی۔ خاصا سست خرام ہے اور ادھوری علامتیں کافی نہیں۔ مجھے چیزوں کی ابتدا

جاننے کی ہمیشہ ٹوہ رہی۔ میر صاحب، خان صاحب اور
نواب صاحب رفعت پناہ کیوں تھے اور ناحق چوٹ جوتا
کیوں کھاتا تھا وجہ معلوم ہے۔ علاوہ ازیں خواجگی اب
بھی موجود ہے" ــــــ (تعارف)

قرۃ العین حیدر مسلمانوں کی فکری اور تہذیبی تاریخ کو مسلمانوں کے امپیریل ماضی سے الگ کر کے دیکھتی ہیں۔ لکھنا اُن کے لئے "ایک مابعد الطبیعاتی فعل ہے" اور اقبال کے مصرعے صفحۂ قرطاس پر بارش کی مانند گرتے ہیں[1]۔ کچھ یہی صورت انبیاء و ائمہ اور صوفیا و اولیاء کے ملفوظات کی ہے۔ مسلمانوں کا زندہ ماضی اُن کے خون میں یوں گردش کر رہا ہے کہ 'سری رنگا پٹنم' کا بورڈ دیکھ کر ہی دھاڑیں مار مار کر رونے کو جی چاہتا ہے" اور دورانِ سفر بھکارن سے یہ گفتگو ہوتی ہے:

کیا نام ہے؟

چاند بی بی!

بچے کا نام؟

حسین صاحب!

چاند بی بی ٹیپو صاحب، حسین صاحب! ــ صاحب یہ مابعد التواریخ ہے"

برسوں پہلے "نقوش" کے شخصیات نمبر میں ابن سعید کے مضمون پر اپنے فٹ نوٹ میں قرۃ العین نے لکھا تھا:

ــــــ قصہ یہ ہے کہ مجھے اپنا احوال رقم کرنے سے پہلے اپنے سارے گھرانے کا احوال رقم کرنا پڑے گا کیونکہ میں ان سب سے علیحدہ کوئی الگ ہستی نہیں ہوں۔

اور جب سارے گھرانے کا احوال رقم کرنے بیٹھیں تو مابعد التواریخ کی خوابناک فضاؤں میں جا نکلیں۔ کائنات اور وقت کے باطن میں قرۃ العین حیدر کا سفر ہنوز جاری ہے۔ دیکھئے اگلی منزل کہاں ہے؟

---

[1] مثال کے لئے دیکھئے باب بعنوان: یا حیلۂ افرنگی یا حملۂ ترکانہ

نامی انصاری

کارِ جہاں دراز ہے

"کارِ جہاں دراز ہے" بنیادی طور پر مصنفہ کے خاندان کی تاریخ ہے بارہویں صدی میں اس خاندان کے مورثِ اعلیٰ صوفی سید کمال الدین زیدی ترمذ (ترکمانیہ) سے تن تنہا ہندوستان وارد ہوئے اور قصبہ کیتھل (ہریانہ) میں ایک خوش قطعہ زمین پر مصلّے بچھا دیا۔ کارِ جہاں دراز ہے کی داستان اسی نقطہ سے شروع ہوتی ہے اور سید کمال الدین ترمذی کے اولاد و اخلاف کی تاریخ ایک پرپیچ شاہراہ کی مانند آگے بڑھتی جاتی ہے اور بالآخر اس نقطہ پر ختم ہو جاتی ہے جس کے آگے مستقبل کے دبیز پردے پڑے ہوئے ہیں، یہ شاہ راہ بڑی پرپیچ اور خم بہ خم ہے۔ جس کے ارد گرد دشوار گذار گھاٹیاں، ناقابلِ عبور پہاڑیاں، لہلہاتے ہوئے کھیت، پرشور ندی نالے، باغات، پھلواریاں، ذیلی پگڈنڈیاں نکیلے ریگ زار، وادیٔ خموشاں، گرد و بار، خنک ہوائیں، سبزہ و گل رومان پرور فضائیں، بادِ سموم کے جھونکے ہر قدم پر ایک نئی دنیا کا احساس پیدا کرتے ہیں بہ ظاہر یہ ایک خاندان کی رومانی تاریخ ہے مگر اس تاریخ کی قبا میں ہندوستان کی تہذیبی، سیاسی، تہذیبی اور معاشرتی جھلکیوں کی پیوند کاری اس طور سے ہوئی ہے کہ وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت کے جلوے دکھائی دیتے ہیں۔ اس داستان کا وقائع نویس وہ بوڑھا ناجک داستان گو ہے جو ایک بوسیدہ فرغل میں ملبوس اپنا بستہ سنبھالے گاہ گاہ نظر آجاتا ہے اور جس کا دوسرا نام "وقت" ہے قرۃ العین حیدر کے الفاظ ہیں:

"پچو گوشیہ ٹوپی اوڑھے، بوسیدہ فرغل میں ملبوس، تاجک نژاد بوڑھا پھونس قصہ گو اب قبر میں پاؤں لٹکائے بیٹھا ہے۔ مقبرہ مبارز اللہ خاں کے گنبد اور میرے بندے علی ترمذی کے پھاٹک کے سائے طویل ہو چلے۔ دہشت زدہ ہو کر جھیل پار شہر خموشاں پر نظر ڈالتا ہے۔ اس کے قدرداں محو خواب ہوئے اور وں نے دنیا سنبھالی اپنے بھی اب اجنبی سے نظر آتے ہیں۔ یہ پیر مرد اسی جہانِ گذراں کے ایک مختصر سے دور یعنی صرف بارہ سو سال کی ایک کہانی سنا رہا تھا لیکن دفعتًا اس نے محسوس کیا کہ نئے لوگ اس سے اکتا گئے، کسی کو اس کی حکایت کی مطلق ضرورت نہیں۔ لہٰذا کرم خوردہ شجروں کا بستہ لپیٹ کر عدم کی تاریکی میں، لامکاں میں داخل ہو جائے گا۔ جہاں نہ گفتگو ہے نہ جستجو۔"

دراصل تاریخ کے سارے نشیب و فراز، وقت کے بہاؤ کے سامنے ایک تماشے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے بوڑھا تاجک داستان گو خود تاریخ کے نشیب و فراز سے ماوراء ہے۔ وہ زندگی کے جیم و خم کو لاتعلقی سے دیکھتا ہے مگر اس سے باز بھی نہیں رہ سکتا۔ وقت کے سیلاب میں زندگی اور تہذیب کے سارے ہنگامے پر کاہ کی مانند اڑے جاتے ہیں مگر فرغل پوش داستان گو اپنے خاکستری رنگ کے بوسیدہ کاغذوں کا بستہ سنبھالے ہوئے ہر موڑ پر نظر آجاتا ہے۔ ہمیں اس کی بات سننی ہی پڑے گی۔

زمان و مکان کا تناظر ہی اس سوانحی ناول کا مرکزی نقطہ ہے۔ قرۃ العین حیدر نے جس طور پر وقت کے پس منظر میں زندگی کے بہاؤ کی مصوری کی ہے وہ ان کی اعلیٰ فکری بصیرت اور فنی چابکدستی کی دلیل ہے۔ یہاں زمان و مکان کے آئینے میں زندگی اپنی ساری زشت و خوب کے ساتھ بے نقاب نظر آتی ہے۔ یہاں زندگی کا کوئی کاروبار ایسا نہیں ہے جو سود و زیاں سے خالی ہو مگر تاریخی عوامل ہمیں انتخاب کی مہلت نہیں دیتے۔ مصنفہ کے ذہن میں وقت کا تصور بہت واضح اور روشن ہے۔ انھوں نے زندگی کے بہاؤ کو وقت کے لامتناہی سلسلے کے پس منظر میں دیکھنے اور دوسروں کو دکھانے کی جو کوشش کی ہے اس کا سراغ سب سے پہلے یا تو شاعرانہ سطح پر اقبالؔ کے یہاں ملتا ہے[۱] یا پھر خود مصنفہ کے ایک دوسرے ناول "آگ

---

[۱] راکھ بجھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طناب ادھر ؛ کیا خبر اس مقام سے گذرے ہیں کتنے کارواں

کا دریا" میں ملتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ آگ کا دریا، کے کردار تخلیقی ہیں اور اس کا مرکزی نقطہ وقت کا تسلسل ہے جبکہ کارِ جہاں دراز ہے کے کردار حقیقی ہیں اور وقت کا تناظر ان کے لئے ایک ایسا میدانِ عمل فراہم کرتا ہے۔ جس میں وہ مثلِ صنوبر آزاد بھی ہیں اور پابہ گل بھی ہیں۔ زندگی کے ان حقیقی کرداروں کو افسانوی رنگ دینے میں قرۃ العین حیدر نے اپنے تخلیقی جوہر کا ایسا فنکارانہ استعمال کیا ہے جس سے اس سوانحی ناول میں ایک اعلیٰ ادبی شان پیدا ہو گئی ہے خاندانی حالات کا تذکرہ تاریخ تو بن سکتا ہے مگر تاریخ کو ادب بنانے میں جس فنی بصیرت اور احساسِ جمال کی ضرورت ہوتی ہے اس سے ایک صاحبِ نظر ادیب یا شاعر ہی عہدہ برآ ہو سکتا ہے۔

اس داستان کے مرکزی کرداروں میں مرکزی حیثیت سید سجاد حیدر یلدرم کو حاصل ہے یلدرم نے ایک متنوع مگر آسودہ اور مطمئن زندگی گذاری۔ وہ اپنے دور کے ایک توصلہ مند، فراغ دل اور حسن کار انسان تھے۔ انہوں نے ماضی کی سنہری قدروں سے ذہنی وابستگی کے باوجود مستقبل کے امکانات کو نگاہیں جما کر دیکھا یہاں تک کہ بعض صورتوں میں وہ اپنے زمانے سے آگے بھی نکل گئے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے نامور باپ کی زندگی کے خارجی پہلوؤں پر ہر زاویے سے روشنی ڈالنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

کعبہ اور کلیسا کی کشمکش نے انیسویں صدی کے اذہان میں جو ہلچل مچا رکھی تھی وہ اس ناول میں بھی عکس فگن ہے۔ ایک طرف میر احمد علی ہیں جو سر بلندی اور شوقِ شہادت میں سرشار ہیں اور پھانسی پر چڑھنے سے قبل، اپنے کنبے کے افراد کو ایک نظر دیکھ لینے کی خاطر سخت خطرات مول لینے میں پس و پیش نہیں کرتے اور دوسری طرف ان کے حقیقی بھائی میر بندے علی ہیں جو انگریزوں کے وفادار اور نمک خوار ہیں اور اپنے تہہ خانے کے ایک کمرے میں غدر کے مصیبت زدہ انگریزوں کو حفاظت سے رکھتے ہیں تو دوسرے کمرے میں انگریزوں کے باغی اور پھانسی کے ملزم میر احمد علی کو پناہ دیتے ہیں۔ کردار کا تضاد انیسویں صدی کے ماحول میں قطعی غیر فطری نظر نہیں آتا۔ اس عبوری دور میں اپنے وجود کا اثبات ایک بڑا مسئلہ بن گیا تھا اور بہت سے لوگ خدا اور صنم دونوں کو سینے سے لگائے زندہ رہنے کی جد و جہد میں مصروف تھے۔ بیسویں صدی کی ابتدا میں یہ صورتِ حال اور زیادہ سیال ہو گئی تھی۔ اس زمانے کے کرداروں نے حالات سے سمجھوتہ کر لیا تھا۔ ان میں نہ تو تابِ مقاومت تھی نہ توصلہ مندی اور حالات سے ٹکرانے کی ہمت۔ یہ لوگ حالات کے بہاؤ کے ساتھ بہتے ہیں۔ اور لکھنؤ، دہرہ دون، مسوری، الموڑہ، دہلی، لاہور، کراچی میں اپنے دکھوں کا مداوا ڈھونڈھتے

ہیں، کیونکہ یہ تاریخ کی بے رحم جبریت کا شکار ہیں۔ پیچھے لوٹنے کی ساری راہیں مسدود ہو چکی ہیں اور آگے کے راستے بیحد پیچیدہ ہیں۔ وجود کو قائم رکھنا بہرحال ضروری ہے۔

واقعات سے اخلاقی نتائج اخذ کرنا قرۃ العین حیدر کا مزاج نہیں ہے مگر اسباب اور اس کے نتائج اور علل و معلول کے رشتوں پر وہ کافی غور و خوض کرتی ہیں۔ ان کے شعور کی رو ماضی کی داستان سناتے سناتے اچانک حال کے کسی نقطے پر مرکوز ہو جاتی ہے اور تضاد یا تطابق کا کوئی نہ کوئی ایسا پہلو سامنے آجاتا ہے جس سے ذہن کو اچانک جھٹکا لگتا ہے اور قاری ٹھہر کر کچھ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ کار جہاں دراز ہے۔ کے تعارف کی ابتدائی سطور دیکھئے:-

—— اللہ کے بندوں نے حمد و مناجات، عبادت و خدمتِ خلق میں زندگیاں تیر کر دیں۔ نہ دنیا کے دور بدلی نہ سلسلۂ علت و معلول، اور فرشتے ہیں کہ لکھے چلے جاتے ہیں، ناحق پکڑوا تے ہیں۔ پلٹ کر بندۂ خاکی سے نہیں پوچھتے کہ میاں تم اشعریہ تھے یا معتزلہ، یا لاادری جبریہ ہو یا قدریہ، مومن ہو یا مشکک، کیونکہ کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ایک موونگ فنگر ہے جو لکھ کر آگے بڑھ جاتی ہے ——

لسان الغیب حافظ شیرازی نے یہ راز اب سے سات سو برس پہلے ہی معلوم کر لیا تھا۔

بیا کہ رونقِ ایں کارخانہ کم نہ شود
ز زہد ہم چو توئی یا بہ فسق ہم چو منی

"یا حیلۂ افرنگی یا حملۂ ترکانہ" کے عنوان سے پہلی جنگِ عظیم کے نتائج کا جو نقشہ قرۃ العین حیدر نے مرتب کیا ہے وہ بھی اسی علت و معلول کے رشتوں کو سمجھنے کی کوشش ہے۔ شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے اور علامہ اقبال کے اشعار کی مدد سے مصنفہ نے اس نقشے میں جو رنگ بھرے ہیں وہ بظاہر بڑے شوخ اور دلآویز ہیں مگر ان میں تاسف اور درد کی ایک زیریں لہر بھی برابر کام کر رہی ہے:

"سنہ ۱۹۱۴ اور سنہ ۱۹۲۰ ہو گئی۔ رسوا زمانے ہیں کلاہ لالہ رنگ۔ بابِ عالی کے جگمگاتے فانوس ایک ایک کر کے بجھتے جا رہے ہیں۔ جو سراپا ناز تھے ہیں آج مجبور نیاز۔ گردِ صلیب گردِ قمر حلقہ زن

ہوئی۔ ہوائیں ان کی، فضائیں ان کی۔ سمندر ان کے، جہاز ان کے، بیچتا ہے ہاشمی ناموسِ دینِ مصطفٰی۔ لے گئے تثلیث کے فرزند۔ یا مقتدیٔ تاتار۔ افغان امام، سید السادات مولانا جمال پس چہ باید کرد۔ اے درویش سوڈانی۔ نیل کے ساحل سے لے کر تا بخاکِ کاشغر۔ قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں البتہ شریف حسین جو شیخ الہند مولانا محمود الحسن کی مخبری کرتا ہے۔ کوئی شکری حصار درنہ میں محصور ہو گیا کوئی بندۂ حر، مالٹا میں اسیر ہوتا ہے۔ صدا آئی کہ میں ہوں روحِ تیمور۔

خاک و خوں میں مل رہا ہے ترکمانِ سخت کوش، حرم رسوا ہوا پیر حرم کی کم نگاہی سے البتہ مصطفٰی کمال، عصمت پاشا، انور بے، خالدہ خانم

جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے،

ہندی مسلمان اپنے نوزائیدہ بچوں کے نام انور پاشا، جمال پاشا، کمال پاشا، مدحت پاشا رکھ کر خوش ہو لیتا ہے فاقہ ناخستہ و محمل گرانِ عساکر عثمانیہ کے کشتوں کے پشتے لگ گئے۔

ہم تو رخصت ہوئے اوروں نے سنبھالی دنیا،

بغداد والے انور پاشا روس پہونچے۔ بالشویک فوج سے لڑتے ہوئے شہید ہوئے۔

انقلاب روس و المادیدہ آمد، شور در جانِ مسلماں۔

آفتاب تازہ پیدا بطنِ گیتی سے ہوا۔ اگر عثمانیوں پر کوئی غم ٹوٹا تو کیا غم ہے جہاں میں اہل ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں۔ ہمارے محمد علی چچا، چاند تارے والی ٹوپی اوڑھے۔ فرغل ڈاٹے۔ جامع مسجد دلی کی سیڑھیوں پر بھکاریوں اور فاقہ کش مغل شاہزادوں کی بھیڑ میں کھڑے کوچ کا بگل بجا رہے ہیں۔ ہوتا ہے جادہ پیما،

سوختہ ساماں ہندی کلمہ گو، جوق در جوق، دار الحرب سے ہجرت کر رہا ہے۔ غریب الوطنی مزید فاقہ کشی، بربادی و ناکامی۔ اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے، اِدھر ڈوبے اُدھر ڈوبے۔

بیشمار دیوبندی مولانا، دین پرست انقلابی، جو شیلا قوم پرست سر پر کفن باندھ جیل میں گھس گیا۔ پھانسی چڑھا، کابل، تاشقند، ماسکو، برلن، امریکہ فرار ہوا، یہاں اور وہاں بھوکوں مرا، مجھے ہے حکم اذاں، لا الٰہ الا اللہ۔ محمد فاتح اور سلیمان اعظم کی سلطنت یورپ اور ایشیا اور افریقہ کے نقشوں سے معدوم ہوئی۔ قاہرہ، جدہ، البغداد، دمشق، یروشلم پر یونین جیک اپ! بلاں انمر ڈاؤن۔ فلسطین پر یورپین صیہونیوں کی یلغار اے فلسطینی جوان۔ تری رندانہ جینوا میں ہے

نہ لندن میں، فرنگ کی رگِ جاں پنجۂ یہود میں ہے۔

"اے حبا! کیا سناتا ہے مجھے ترک و عرب کی داستاں"

اقتباس ذرا طویل ہو گیا ہے مگر ذرا دیکھئے وسعتِ معلومات، خلاقی اور مرصع کاری کہ اقبال کے دس بیس مصرعوں سے پہلی جنگِ عظیم کے زمانے کی پوری تاریخ کس حیرت ناک چابکدستی سے قرۃ العین حیدر نے سمیٹ لی ہے یہ ان کی اپنی خاص تیکنیک ہے جس کو وہ پورے غور و فکر، کمال چابکدستی اور مکمل اعتماد کے ساتھ استعمال کرتی ہیں اور پورے تاج محل کا عکس انگوٹھی کے نگینے پر منعکس کر دیتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا ذخیرۂ علم اتنا وافر اور مشاہدہ اتنا تیز ہے۔ نیز ان کو معمولی سے معمولی جزئیات کے ذریعے خیال کی ترسیل کا ایسا ملکہ حاصل ہے کہ اردو میں کم لوگ اس روشِ خاص میں ان کے ہمسر ٹھہر سکتے ہیں۔ وہ یوپی کے قصبات کی تمدنی اور تہذیبی زندگی سے گہری واقفیت رکھتی ہیں۔ مغربی اسلوب میں وہ مشرقی مزاج اور طنز کی نازک خصوصیات کامیابی سے سمو سکتی ہیں۔ تاریخی عوامل کے نازک سے نازک فرق کو وہ اشاروں اشاروں میں قاری کے ذہن پر بے نقاب کر سکتی ہیں۔ وہ سرگذشت عہدِ گل نہیں سناتی ہیں بلکہ ایک ایسا آئینہ خانہ سجا دیتی ہیں جس میں ماضی، حال، مستقبل سب کے نقوش اجاگر ہو جاتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی کے بعد، مجھے ایسا کوئی دوسرا ادیب نظر نہیں آتا جس کو اپنے اسلوب پہ ایسی گرفت اور فن پر ایسی دسترس حاصل ہو جیسی قرۃ العین حیدر کو حاصل ہے۔

(یہ مقالہ "کارِ جہاں دراز ہے" کی جلد اوّل سے متعلق ہے)

(شاعر ۱۹۸۰ء)

شمیم حنفی

گردشِ رنگِ چمن

○

لکھنا ایک مابعد الطبیعاتی فعل ہے۔ اس طرح لکھنا جیسے صفحے پہ بارش ہو رہی ہو، ادراک، اکتساب، تجزیہ، تشریح، ترجمانی، اطلاع، خبر رسانی یہ سب ایک عمل میں شامل ہے ـــــــ کوئی ایک معمولی سا واقعہ اور آپ ایک نئے سفر پر روانہ ہو جاتے ہیں۔

ساری دنیا، ساری کائنات کا تجزیہ تو کوئی بھی نہیں کر سکتا۔ مگر تلاش کسی ایک نکتے سے تو شروع کی جا سکتی ہے۔

○

قرۃ العین حیدر کے یہ جملے جس مضمون میں شامل ہیں اس کی اشاعت کو کم و بیش اتنا ہی زمانہ گزرا جتنا آگ کا دریا کی اشاعت کو یعنی کہ تقریباً بیس برس۔ آگ کا دریا سے گردشِ رنگِ چمن تک قرۃ العین حیدر کی بصیرت نے ایک لمبا سفر طے کیا ہے۔ یہ سفر سیدھی لکیر یا کسی معینہ منزل کا سفر ہوتا تو شاید قرۃ العین حیدر کے نقاد اتنی مشکل میں نہ پڑتے اور ایسی باتیں نہ کرتے جو ان کی اپنی سوجھ بوجھ کے بارے میں شک پیدا کرتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے تخلیقی مزاج میں دقت پسندی کا عنصر نمایاں ہے۔ یہ ان کی بصیرت پیچیدہ ان کے تخیل کا

راستہ دشوار گزار، ان کا مشاہدہ وسیع، ان کی معلومات غیر معمولی اور ان کا تخلیقی طریق کار اپنی نوعیت کے اعتبار سے بڑی حد تک شخصی ہے - اسی لیے یہ واقعہ بہت حیران کن نہیں کہ ان کے بارے میں مختلف نقادوں نے مختلف رائیں قائم کیں لیکن یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر کے تخلیقی موقف کی نشاندہی میں بھی ان کے اکثر نقاد ناکام رہے ہیں - قرۃ العین حیدر کی اس وضاحت کے باوجود کہ لکھنا ان کے لیے ایک مابعدالطبیعاتی عمل ہے اور اس عمل کی سطحیں متعدد ہیں، ان کے ساتھ تنقید کا معاملہ یہ رہا ہے کہ شروع ہی سے بہت دوٹوک انداز میں ان کی بصیرت اور ان کے تخلیقی موقف پر حکم لگائے گئے اور حدیں قائم کر دی گئیں - مقررہ خطوط پر قرۃ العین حیدر کی تعبیریں کی گئیں، اس فیصلہ کن طریقے سے گویا کہ قرۃ العین حیدر کا نقطۂ نظر ہر طرح کے ابہام سے خالی ہے یا یہ کہ ان کی وابستگیاں بالکل واضح ہیں - مگر ہوتا یہ رہا کہ قرۃ العین حیدر کی بصیرتیں، تعبیر کے مختلف مرحلوں سے گزرنے کے بعد بھی اب تک کسی بندھے ٹکے نظریے یا ضابطے فکری جذباتی ترجیح کی گرفت میں نہیں آسکیں - ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کوئی بھی مروجہ تنقیدی نظام قرۃ العین حیدر کی حسیت کا احاطہ کرنے سے قاصر ہے، ایسا نہ ہوتا تو قرۃ العین حیدر کے نقادوں سے اس نوع کی ذہنی قلابازیاں سرزد نہ ہوتیں جو مختلف ادوار میں، انھیں قرۃ العین حیدر کی تفہیم و تعبیر کے ایک دوسرے سے قطعاً متضاد راستوں پر بھٹکاتی رہتی ہیں - دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہر بڑے لکھنے والے کی طرح قرۃ العین حیدر کی حسیت بھی ان پر لکھی جانے والی تنقیدوں سے آگے آگے چلتی رہی ہے - نتیجتاً، ان کا نقاد ایک فیصلے تک پہنچنے کے بعد ابھی دم بھی نہیں لینے پاتا کہ، قرۃ العین حیدر کی حسیت اس فیصلے کی تردید کے اسباب مہیا کر دیتی ہے اور مطالبہ کرتی ہے کہ اسے ایک نئے تناظر میں دیکھنے، پرکھنے اور سمجھنے کی کوشش نئے سرے سے کی جائے -

(۲)

قرۃ العین حیدر کے سلسلے میں ہمارا تنقیدی رویہ ایک مسلسل بوالعجبی کے علاوہ ایک متواتر ہزیمت کا شکار بھی رہا ہے کسی بھی طرح کی نظریاتی تنقید، وہ چاہے ترقی پسند ہو یا غیر ترقی پسند، قرۃ العین حیدر کی حسیت پر قابو یوں نہیں پاسکتی کہ اس حسیت نے شروع سے لے کر

اب تک کسی مقررہ فکری ضابطے کو اپنی اساس نہیں بنایا۔ کھینچ تان کر اس حسیت کو ایک ایسے تخلیقی موقف کی شکل تو دی جا سکتی ہے جس کی ترکیب کے بعض اجزا اور عناصر اپنی مخصوص پہچان رکھتے ہوں۔ مثال کے طور پر قرۃ العین حیدر کی بصیرت کو ایک واضح بنیاد فراہم کرنے والا وقت کا تصور، کائنات کے تماشے میں شامل انسان کی انفرادی صورت حال اور اس کے مقدرات کی طرف قرۃ العین حیدر کا رویہ، یا ازل سے ابد تک پھیلی ہوئی کہانی میں ابتری اور انتشار کی متوقع صورتوں کے باوجود ایک طرح کے تسلسل کی دریافت۔ اس تصور یا رویے یا دریافت کو قرۃ العین حیدر کی مجموعی سرگرمی کا دائرہ نہیں کہا جا سکتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کی حسیت اپنی شناخت اور تعبیر کے لیے ایک ساتھ کئی جہتوں اور سطحوں پر اپنے تجزیے کا تقاضہ کرتی ہے۔ مذہب، فلسفۂ تاریخ، مافوق التاریخ، حقیقت پسندی، ماورا حقیقت پسندی، اساطیر، رسوم، روایا، معاشرت، نفسیات اور سماجیات، غرض کہ جب تک بیک وقت متعدد زاویوں سے اس حسیت کا جائزہ نہ لیا جائے، اس کا کوئی نہ کوئی گوشہ نگاہ سے اوجھل رہے گا۔ اس حسیت کی گرفت میں آنے والے تجربے ایک نہایت شخصی اور وجودی سطح پر روشن ہوتے ہوئے بھی اجتماعی اور غیر شخصی واردات کی نفی نہیں کرتے۔ لہٰذا بیسویں صدی کے بعض مقبول عام فلسفوں کو بھی قرۃ العین حیدر کی حسیت تک رسائی کا واحد وسیلہ نہیں بنایا جا سکتا، چہ جائے کہ کسی ایسے نظریاتی ضابطے کو جس کی حدیں صرف ایک قوم ایک تہذیب یا ایک علاقائی وحدت کی پابند ہوں۔ ایسی صورت میں یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ قرۃ العین حیدر کے فکشن نے اردو میں شاید سب سے پہلے قومی اور بین الاقوامی کی درمیانی لکیر کو تخلیقی اعتبار سے ہی نہیں، فکری اعتبار سے بھی مسترد کیا ہے۔ قرۃ العین کی حسیت جس نکتے سے اپنی تلاش کا آغاز کرتی ہے اس نکتے کی تعیین کے بعد بھی یہ بات یقین کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی کہ اس نکتے کے فکری اور جذباتی مناسبات کسی بندھے ٹکے اجتماعی تجربے یا کسی ایک معاشرتی واردات کے تابع ہیں۔ ماکینز نے کہا تھا کہ ہمارا ایک بلیغ جملہ ایک ہزار برس کی ادبی روایات کے بخشے ہوئے شعور کا ترجمان ہو سکتا ہے۔ قرۃ العین کی حسیت کا پس منظر بے شک بہت وسیع ہے لیکن اس پس منظر کی تاریخ اور جغرافیے کا مفہوم محض ایک نظریے، ایک علاقے، یا ایک معاشرتی ماحول، یا ایک عقیدے کو اپنا حوالہ نہیں بناتا۔ یہ مفہوم متعین ہوتا ہے اس کلیت کے واسطے سے جو قرۃ العین حیدر کی حسیت اور بصیرت کو وقت کے یا تاریخ و تہذیب کے کسی ایک منطقے تک محدود نہیں رہنے دیتی۔

(۳)

قرۃ العین حیدر کی انفرادیت اور اہمیت کا اعتراف (ان کی پہلی کتاب کے ساتھ) ان کی نفی کے واسطے سے ہوا۔ میں اس نفی کو یا قرۃ العین حیدر پر ان کے بعض ممتاز معاصرین کی جانب سے منفی تنقید کو دراصل "اثبات" ہی کی بدلی ہوئی صورت سمجھتا ہوں۔ ستاروں سے آگے، شیشے کا گھر اور میرے بھی صنم خانے کی پذیرائی ان کتابوں کی اشاعت کے دور میں یوں کی گئی گویا کہ یہ اظہارات کسی غیر متوقع اور بن بلائے مہمان کی آمد کے اعلانیے ہیں۔ ہمارے ادبی منظر نامے پر قرۃ العین حیدر کا ظہور انسانی صورت حال اور اس کی افسانوی تشکیل یا اس صورت حال کا محاصرہ کرنے والی بصیرت کے ایک یکسر نئے اور نامانوس منظر کا اشاریہ تھا ان کی آواز میں نہ تو اپنے کسی پیش رو کی گونج شامل تھی نہ اپنے دور کے رائج الوقت رویوں کی۔ یہ اپنی روایت سے بغاوت نہ تھی بلکہ ایک تخلیقی اجتہاد تھا۔ اس اجتہاد کو اساس فراہم کرنے والے عناصر اردو فکشن کی عام روایت سے قطع نظر، قرۃ العین حیدر کے مغرب آگاہ معاصرین کے لیے بھی قدرے اجنبی تھے اور بقول لارنس، چونکہ اجنبی خیالات کو قبولیت ذرا مشکل سے ملتی ہے، اس لیے قرۃ العین حیدر کو بھی یہ کہہ کر سِرے سے رد کرنے کی کوششیں ہوئیں کہ ان کے تجربات مغرب زدہ ہیں ویسے مغرب کی بہت سی باتیں اس وقت تک ہمارے نظام ہضم کا حصہ بن چکی تھیں۔ محض مغرب زدگی کا الزام قرۃ العین حیدر کو مسترد کرنے کے لیے چونکہ ناکافی تھا اس لیے مزید اضافہ اس الزام پر یہ کیا گیا کہ ان کا طرزِ احساس اور طرزِ اظہار ہی نہیں، ان کے ذہنی اور جذباتی سروکار (CONCERNS) بھی ہماری زندگی اور ہمارے زمانے کی سچائی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔ چنانچہ قرۃ العین حیدر فکشن کے جن آداب کے ساتھ سامنے آئی ہیں، ان کا مفہوم نہ تو اپنی روایت کے سیاق میں متعین کیا جا سکتا ہے، نہ اپنے عہد کی حقیقتوں کے سیاق میں تاریخی لحاظ سے یہ واقعات آزادی کے بعد کی اس مخصوص ذہنی فضا سے نسبت رکھتے ہیں جو روایتی ترقی پسندی کی مقبولیت کے سبب خاصی پرشور اور گرم تھی۔ ایسی فضا میں کسی اجنبی اور تفکر آمیز آواز کا باریاب ہونا آسان نہیں تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ قرۃ العین حیدر کے فکشن سے اٹھنے والے مسئلے تو پس پشت چلے گئے بس ایک ان کی مغرب زدگی اس عہد کی ترقی پسند تنقید اور قرۃ العین حیدر کے ترقی پسند معاصرین کی ساری

توجہ کا نشانہ بن کر رہ گئی۔ اس عہد کی تنقید نے قرۃ العین حیدر کی مغربیت کو رومانیت کی نظریاتی اصطلاح میں سمونے کی جو کوشش کی تو محض اس لیے کہ سماجی حقیقت نگاری کے تصورات سے کام لینا اور رومانیت پر ان تصورات کی ضربیں لگانا اپنی فوقیت کے اظہار کا سہل ترین نسخہ تھا۔

۱۹۵۵ء کے آس پاس اس طرزِ فکر میں کھولت کے آثار دکھائی دینے لگے اور ترقی پسند کا زور ٹوٹنے ہی والا تھا کہ قرۃ العین حیدر ایک نئے چیلنج کے ساتھ سامنے آ گئیں۔ یہ چیلنج آگ کا دریا کی اشاعت (۱۹۵۸ء) تھی، کہاں تو ان پر مغرب زدگی کے الزامات کی بارش ہو رہی تھی، کہاں اچانک یہ ہوا کہ انھوں نے ہند و فلسفے اور فکر کے ایک نئے تخلیقی مفسر کی حیثیت اختیار کر لی۔ اور آگ کا دریا کی تخلیق چونکہ ایک نظریاتی مملکت میں رہتے ہوئے کی گئی تھی اس لیے اب ایک نیا ادعائی گروہ قرۃ العین حیدر کے نقادوں کا پیدا ہو گیا۔ ادعائیت سیاسی ہو یا مذہبی، سمتوں کے اختلاف کے باوجود اس کا مزاج کم و بیش یکساں ہوتا ہے۔ ایک بار پھر وہی ہوا کہ قرۃ العین حیدر کے اس نہتم بالشان اور اردو فکشن کے شاید سب سے زیادہ حوصلہ مندانہ تجربے کے تخلیقی اور ادبی مضمرات کو یکسر نظر انداز کر کے قرۃ العین حیدر کی نظریاتی وابستگی اور مملکت سے وفاداری کے سوال پر بحث شروع ہو گئی۔ غوغائے دانشوراں اس حد تک بڑھا کہ آگ کا دریا ادب سے زیادہ تاریخ اور سیاسیات کی کتاب کے طور پر سمجھی اور سمجھائی جانے لگی۔ بے شک بقول الیٹ، نرے ادبی معیار بعض ادیبوں اور کتابوں کی تفہیم و تعبیر کے لیے ناکافی ہوتے ہیں اور پھر قرۃ العین حیدر تو یوں بھی ہمارے فکشن لکھنے والوں میں مختلف سماجی اور انسانی علوم پر اپنی دسترس کے اعتبار سے ممتاز تھیں؛ چنانچہ ادب سے ہٹ کر مختلف فکری اور نظریاتی زاویوں سے آگ کا دریا پر طبع آزمائی کی بہت گنجائش تھی لیکن عبرت یہ دیکھ کر ہوتی ہے کہ بعض ایسے متین نقاد جو اب قرۃ العین حیدر کے تخلیقی مزاج اور موقف کی تحدید ان کی دانشوری کے واسطے سے کرتے ہیں، آگ کا دریا پر اس سوچے سمجھے الزام کے ساتھ آج بھی حملہ آور ہوتے ہیں کہ یہ کتاب قرۃ العین حیدر کے "مشقِ سخن" کے فوراً بعد کے دور کی یادگار ہے۔ اس سلسلے میں صرف ایک مثال حسبِ ذیل ہے: —

ہم ابھی تک آگ کا دریا کو اُن کی عظمت کا سبب سمجھے بڑا

ستون سمجھتے ہیں، حالانکہ آگ کا دریا کی اشاعت تو فقط اس حقیقت کا اعلان تھا کہ قرۃ العین حیدر اپنی فنی زندگی کے اس دور سے آگے نکل آئی ہیں جسے شاعری کی اصطلاح میں مشقِ سخن کا دور کہتے ہیں۔ دیکھنا تو بعد کی تخلیقات ہیں جن کی بدولت وہ روحِ عصر کی مؤثر ترین ترجمان اور اردو دنیا کی عظیم ترین شخصیت کے مقام تک پہنچیں۔

فتح محمد ملک : قرۃ العین حیدر
اس کے زمانے عجیب اس کے فسانے غریب
مضمون مشمولہ دستاویز ۱۹۸۲ء

قطع نظر اس سے کہ فتح محمد ملک کا معیارِ عظمت لکھنے والے کی تخلیقی توانائی سے زیادہ اس کی جذباتی اور فکری ترجیحات کا تابع ہے، فتح محمد ملک نے قرۃ العین حیدر کی بعد کی تخلیقات (کارِ جہاں دراز ہے) کو جن زاویوں سے اور جن سطحوں پر پرکھنے کی کوشش کی ہے وہ بجائے خود بحث طلب ہیں۔ ان زاویوں اور سطحوں کو بے چون و چرا تسلیم کر لینے کا مطلب یہ ہوگا کہ ایک بار پھر قرۃ العین حیدر کے فکشن سے ہمارے مطالبات اپنی ادبی اور تخلیقی بنیادوں سے محروم ہو گئے ہیں۔ اس سلسلے میں فتح محمد ملک کے ہی ایک اور مضمون (قرۃ العین حیدر اپنی تلاش میں، مشمولہ (مجموعۂ مضامین تحسین و تردید) کا یہ اقتباس ہمارے سامنے ہے:

قرۃ العین حیدر کے یہاں تلاشِ ذات کے سفر کے موجودہ مرحلے (کارِ جہاں دراز ہے) کا خیال کرتا ہوں تو اقبال یاد آتے ہیں۔ اس تلازمِ خیال پر غور کرتا ہوں تو اقبال اور قرۃ العین کے کارنامۂ فن میں چند در چند مماثلتیں نظر آتی ہیں۔ اقبال ہی کے مانند قرۃ العین بھی آتشِ رفتہ کے سراغ میں ہیں اور ان کی تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو سے عبارت ہے۔ اقبال نے ہماری شاعری کو فلسفیانہ رنگ و آہنگ دیا تو قرۃ العین نے ہمارے فکشن کو گہرے فلسفیانہ انداز میں سوچنا سکھایا۔ دونوں کی تخلیقی سرچشمے کا سرچشمہ ایک ہے۔ دونوں کا سوز و سازِ آرزو

ہندی مسلمانوں کے اجتماعی مقدر پر غور و فکر سے عبارت رہے
اور دونوں کے ہاں یہ موضوع بالآخر وقت اور تاریخ کی
ماہیت و معنویت پر فکری و تہذیبی مراقبہ بن گیا۔

فتح محمد ملک کا یہ خیال کہ قرۃ العین حیدر نے ہمارے فکشن کو فلسفیانہ طریقے سے سوچنا سکھایا، غلط نہیں ہے ہر چند کہ مجرد فکر سے فکشن کے رابطوں پر غیر مشروط طریقے سے سوچ بچار نامناسب ہے۔ فتح محمد ملک کا تنقیدی رویہ مضحک اس نقطے پر بنتا ہے جہاں وہ قرۃ العین حیدر کا موازنہ اقبال سے کرتے ہیں اور اس حقیقت کو تمام و کمال بھلا بیٹھتے ہیں کہ اپنی تخلیقیت کے فکری آہنگ کے باوجود قرۃ العین حیدر کی بصیرت اور حسیت اقبال کی فکری وابستگی اور ان کی فکر سے مربوط مقاصد کا عکس محض نہیں ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ دونوں کی تخلیقیت کا سفر ہی احساس اور وجدان کے مختلف علاقوں سے شروع ہوا۔ دونوں کی تخلیقیت کے ارتقائی مدارج بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں ایسا نہ ہوتا تو اقبال اپنی عظمت کے باوجود اپنے بعد کے ادوار کی معنویت کے پس منظر میں اتنی جلدی متروک نہ سمجھ لیے جاتے اور جیلانی کامران کو نئے لکھنے والوں سے یہ شکایت نہ ہوتی کہ ان کے منظر نامے سے اقبال یکسر غائب ہیں:

> نئے لکھنے والے جدید اردو شاعری کی تاریخ میں میراجی
> کو مرکزی مقام دیتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ شعری حقائق کا
> سلسلہ میراجی سے شروع ہوتا ہے اور جو دراصل میراجی نے
> دریافت کیا اسی دراصل شعر نئی شاعری کا مستقبل ہے۔ میراجی
> نیا اور اقبال پرانا ہے

(مضمون: نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات)

اصل میں ادب کی تعبیر و تفہیم کا وسیلہ جب غیر ادبی یا سیاسی اور نظریاتی معیار بنتے ہیں تو اس معیار کے ہاتھوں پہلا نقصان خود وہ اٹھاتا ہے جسے یہ معیار عزیز ہوتے ہیں خوشبو کی پیمائش جریب سے نہیں کی جاتی۔ فتح محمد ملک قرۃ العین حیدر کا موازنہ، اگر کونئی مثیل فکشن کے ان مشاہیر سے کرتے ہیں جن کی تخلیقیت دانشوری کا ایک مرتبہ آہنگ بھی رکھتی ہے تو شاید ایک ذہنی مفروضہ ہاتھ آجاتا لیکن ان کا زاویۂ نظر قرۃ العین حیدر کے سلسلے میں تو خیر سے کرتے ہمل ہے اسی کے ساتھ ساتھ خود شاعر اقبال کی تعیین

قدر کے معاملے میں بھی کچھ زیادہ مفید نہیں ہو سکتا۔ اس زاویۂ نظر کی سب سے مضحک اور عبرت ناک مثال بستی پر تبصرہ کرتے ہوئے مظفر علی سید کا یہ سوال ہے کیا کبھی قرۃ العین حیدر نے جو کچھوے کی پیٹھ سے ہاتھی کی سونڈ پر منتقل ہو چکی ہیں، کبھی اپنے گج راج پر کوئی الزام لگایا ہے (مضمون مشمولہ محراب، لاہور ۱۹۸۱ء) ظاہر ہے کہ ادیب کا کام نہ تو فردِ جرم عاید کرنا ہے نہ علامیہ کی ترجمانی۔ کسی بھی انسانی صورت حال میں، اس کی حیثیت صرف ایک تماشائی کی نہیں ہوتی نہ ہی محتسب کی۔ اس صورتِ حال کی تفہیم کے عمل میں وہ ملال اور مسرت کی جن کیفیتوں سے گزرتا ہے وہ جب تک اس کے پڑھنے والوں پر ایک کشف کی صورت وارد نہ ہوں، ان کا تخلیقی مفہوم اور تناظر مرتب ہی نہیں ہوتا۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں کسی بھی انسانی صورتِ حال کے تجزیے اور تعبیر کی جو سطح سب سے زیادہ نمایاں ہوئی ہے وہ نہ تو نظریاتی ہے نہ سیاسی نہ مذہبی نہ قومی۔ یہ سطح بنیادی طور پر انسانی ہے۔ اسی لیے قرۃ العین حیدر کی ہر کہانی، ایک مخصوص معاشرتی حوالے کے باوجود عام انسانی تجربے کا مرقع بن جاتی ہے اور اپنی واقعاتی سطح کے ساتھ ساتھ اپنی علامتی اور استعاراتی سطح کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔ اقبال کے شعور کا مرکزی نقطہ اور ان کا CONTROLLING VISION ان کا عقیدہ ہے۔ قرۃ العین حیدر کا VISION ایسے کسی دائرے کا پابند نہیں۔ اس کے طبیعی مناسبات اگر ایک خاص قوم اور مسلک سے مربوط ہیں تو صرف اس لیے کہ قرۃ العین حیدر کو ایک فکشن نگار کی حیثیت سے بہرحال وقت اور مکان کے ایک معین حوالے سے کام لینا ہے۔ اس حوالے کے بغیر ان کے تجربے کو واقعاتی اور بیانیہ سطح میسر ہی نہیں آ سکتی۔ مزید برآں ہمیں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ قرۃ العین حیدر کی تخلیقیت اپنے بعد کی "بے عقیدہ" نسل کے لیے فیضان کا جو سرچشمہ بنی تو اس کے کچھ واضح اسباب بھی تھے۔ قرۃ العین حیدر کا طرزِ احساس انسانی تجربوں اور کوائف کی طرف ان کا رویہ ان کے اپنے ردعمل کی نوعیت، اقبال کے برعکس اپنے مخصوص تہذیبی اور فکری سیاق کے باوجود سیکولر اور جمہوری ہے۔ قرۃ العین حیدر جس "فکری تنہائی اور تہذیبی بے چارگی" کا اظہار کرتی ہیں اسے فتح محمد ملک بس مسلمانوں کی تہذیبی، تاریخی اور جذباتی معنویت کے آئینے میں دیکھتے ہیں اور اس حقیقت سے یکسر بے نیازانہ گزر جاتے ہیں کہ کارِ جہاں دراز ہے کے حوالے اگر مسلمانوں کی اجتماعی یادداشت سے علاقہ رکھتے ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر برصغیر کے ایک ممتاز مسلمان

خاندان کے فرد کی حیثیت سے آپ بیتی میں جگ بیتی کی پرچھائیاں دیکھ رہی تھیں کسی فرد کے تجربے اجتماع کے تجربے کی پہچان کا ذریعہ اسی وقت بنتے ہیں جب اس فرد کی اپنی ہستی ایک کائناتِ اصغر کی مثال ہو اور گرد و پیش کے موسموں کو جذب کرنے کی طاقت رکھتی ہو بصورت دیگر، کارِ جہاں دراز ہے صرف ایک آپ بیتی کا بیان ہوتا اور قرۃ العین حیدر کی تاکید کے باوجود اس پر سوانحی ناول کی اصطلاح صادق نہ آتی۔ فتح محمد ملک اسے ایک ہی سانس میں اسلامیانِ ہند کی تہ در تہ اجتماعی تاریخ کا آئینہ بھی کہتے ہیں اور اس کے آفاقی تناظر کا اعتراف بھی کرتے ہیں۔ بیک وقت یہ دونوں باتیں اسی صورت میں درست کہی جا سکتی ہیں جب قرۃ العین حیدر کی بصیرت کو عام انسانی تاریخ، تہذیب اور تجربے کی پروردہ بصیرت کے طور پر دیکھا جائے اور اسے نہ تو صرف مسلمانوں کے مسئلے اور قومی اور ملّی تناظر سے جوڑا جائے، نہ قرۃ العین حیدر کے فکشن کی عام انسانی معنویت اور اس معنویت کے عالمی تناظر کو ایک ضمنی اور ثانوی واقعے کی حیثیت دی جائے۔ قرۃ العین حیدر کے عالم آشوب تیدخانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے کو بھی فتح محمد ملک نے اپنے زاویۂ نظر کی اسی تنگی اور تعصب کی وجہ سے "امتِ مرحوم کا مرثیہ" قرار دیا ہے اور آج کی دنیا کے مجموعی ماحول کی روشنی میں نہائے ہوئے اس انتہائی معنی خیز تخلیقی تجربے کو ایک محدود اور یک سطحی ذہنی مسئلے کا لقیب سمجھنے کی غلطی ہے۔

> آج دنیائے اسلام خود اپنے خنجر سے خودکشی کے عمل تنبیہ میں یقین محکم کرتا تھا مبتلا ہے۔ جتنا دخل آپ نے مٹی میں ملے ہوئے خواب کی کرچیاں چننا آج کے دل فگار فن کا مقدر ہے۔ آج وہ طارق اسلام نہیں لکھ سکتا۔ امتِ مرحوم کا مرثیہ ہی کہہ سکتا ہے۔

(دستاویز، ۲، ۱۹۸۰ء)

قرۃ العین حیدر جب یہ کہتی ہیں کہ ——— "پچھلا وقت آج سے منسلک ہے۔ کوئی سلسلہ کبھی منقطع نہیں ہوتا۔ ازل سے ابد تک وجود پیہم اور مسلسل ہے۔ ماضی کا ہر واقعہ ہم سے

بہت نزدیک ہے۔ تاریخ کی مجموعیت اور تسلسل اور معنویت کا جس قدر شدید احساس ہم محمڈن لوگوں کو ہے دُنیا کی کسی اور قوم کو نہیں" ــــ یا یہ کہ " بارھویں اور بیسویں صدی کے درمیان وقفہ ایک پل، ایک آن کا ہے (کارجہاں دراز ہے)" ـــــ تو اس بیان سے تاریخ اور ماضی کی طرف مسلمانوں کے اجتماعی رویّے سے زیادہ ہماری توجہ جس نکتے پر مرکوز ہونی چاہیے وہ خود قرۃ العین حیدر کا تصوّر زماں ہے۔ فکشن لکھنے والا جن کرداروں کے واسطے سے کسی حقیقت کا انکشاف کرتا ہے ان میں سے کچھ کردار اس کی اپنی ہستی کے ارتعاشات کی خبر بھی دیتے ہیں۔ جگ بیتی یا پرائی بیتی اسی سطح پر آپ بیتی کا بدل بنتی ہے۔ لکھنے والا کسی اور کی شخصیت میں روپوش تو ہوتا ہے مگر اس طرح کہ اس کی شناخت کا کوئی نہ کوئی زاویہ پڑھنے والے پر روشن بھی رہتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے نزدیک وقت "حادثات اور واقعات کے الاؤ کے سامنے بیٹھے ہوئے اس پیرِ جہاں دیدہ" کا نام ہے جس کی بصیرت کے دائرے میں اشیاء اور مظاہر بغیر کسی تفریق کے سمٹ آتے ہیں، جو نہ تماشے کو بخشتا ہے نہ تماشائی کو، جس کی میزان ہر قوم، ہر علاقے، ہر تجربے کی تقویم یکساں ضابطوں کی بنیاد پر کرتی ہے، جو اپنے محاسبے میں ایک انسانی تجربے کو دوسرے انسانی تجربے سے الگ نہیں کرتا، چنانچہ تاریخ کی "مجموعیت اور تسلسل" کا تصوّر اس کے نزدیک محض ایک قوم کی ترجیحات اور اس کی اپنی واردات کا تابع نہیں ہے۔ یہ "پیرِ جہاں دیدہ" قرۃ العین کے یہاں ایک ناقابلِ تسخیر مظہر کی حیثیت رکھتا ہے اس کی پائیداری اور طاقت میں یہ یقین قرۃ العین کے تصوّر کو اقبال کے تصوّر (زماں) سے الگ ادراک کے ایک انفرادی منطقے کے طور پر سامنے لاتا ہے۔ یہ منطقہ مسلمانوں کے مجموعی تاریخی شعور کی محض بازگشت نہیں ہے، یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں تاریخ کی معنویت اور تسلسل کا جو احساس ملتا ہے اس کی جڑیں ان کی بالکل ابتدائی تحریروں میں بھی پیوست ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں اس احساس کا بنیادی تاثر المیاتی ہے۔ چونکہ اس احساس کی جزئیات نے پہلی جنگِ عظیم کے بعد سے اب تک کی مجموعی (عالمی) انسانی صورتِ حال کے آہنگ سے ایک فطری مطابقت رکھتی ہے، اس لیے قرۃ العین حیدر کا شعور ہمیں اقبال کی بہ نسبت اپنے تجربے سے زیادہ قریب اور اپنی رومانی جہت کے باوجود زیادہ حقیقت پسندانہ محسوس ہوتا ہے۔ اس پس منظر میں یہ سمجھنا کہ " اقبال کے بعد ہمارا حافظہ کمزور ہوتے ہوتے معدوم ہو چلا تھا کہ بعد ایک مدت کے قرۃ العین حیدر ہمارا اجتماعی حافظہ بن کر نمودار ہوئیں اور پتہ چلا کہ ہماری

تہذیب میں فوق الفطرت کی توسیع ہے۔ ماورائے حقیقت حقیقت کا جز ولاینفک ہے۔ (فتح محمد ملک: قرۃ العین اپنی تلاش میں) قرۃ العین حیدر کی تحریروں پر محیط وقت کے تصور کی غلط تعبیر ہی نہیں قرۃ العین حیدر کے ساتھ ایک مہلک ناانصافی بھی ہے۔ اس تعبیر کو درست مان لیا جائے تو پھر قرۃ العین حیدر کے فکشن کے پورا رول ہی سمٹ جاتا ہے اور اردو فکشن کی روایت میں قرۃ العین حیدر کے رول کی معنویت بالخصوص نئے فکشن کے تناظر میں مشکوک ٹھہرتی ہے۔ اقبال اپنی فکری عظمت کے باوجود اپنے بعد کی روایت کے سیاق میں اپنی معنویت کا جو تحفظ نہ کر سکے تو صرف اس لیے کہ اقبال کے بعد کی روایت اور اقبال کی اپنی روایت کی WAVE LENGTHS ایک نہیں تھیں۔ اقبال کا تصور زماں اپنی رفعت کے باوجود وقت کے اس کٹہرے (TIME BARRIER) کو توڑ نہیں سکا جس کا قیدی ہمارا اپنا عہد اور ہماری اپنی اجتماعی صورت حال ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، اس عہد اور اس سے منسلکہ صورت حال کی آگہی، ان کی بالکل ابتدائی کہانیوں میں بھی موجود ہے:

زندگی مہیب ہے ـــــ ہیبت ناک، خوفناک اور اکتائی ہوئی زندگی اپنے آپ سے اکتا گئی ہے ـــــ

(جہاں کارواں ٹھہرا تھا)

ہاں! ہم بہت برے زمانے میں پلے ہیں، اور السیشن کے گھنٹے ہمارے پیچھے بجتے جا رہے ہیں۔ ہماری زندگی کو جھوڑ ہے کتر رہے ہیں ـــــ

(کیکٹس لینڈ)

آپ نے کہا تھا کہ لے کا رزار حیات میں گھمسان کا رن پڑا ہے۔ اسی گھمسان میں ہم لاکھ کہیں کھو گئے، زندگی انسانوں کو کھا گئی۔ صرف سمٹ کر روح باقی رہیں گے ـــــ

(فوٹوگرافر)

یہ اقتباسات انسانی صورت حال کے جس نوع کے تاثر سے بوجھل ہیں اُس

کی شمالیں قرۃ العین حیدر کے یہاں جا بجا بکھری پڑی ہیں۔ ایک خاموش حزن کی یہ گونجتی ہوئی کیفیت، یہ داخلی حقیقت پسندی، اشیاء اور اشخاص کے باطن میں چھپی ہوئی انہدام اور ابتری کی یہ فضا وقت کو جبریت اور اس "پیر جہاں دیدہ" کے سامنے اضطراب اور اندیشوں سے بھری ہوئی ہماری دنیا کی یہ بے دست و پائی، حقیقت میں تمام مروجہ ایقانات اور مسلمات کی طرف سے ایک مستقل بے اعتباری کا یہ رویہ قرۃ العین حیدر سے پہلے ہمیں اردو فکشن میں کہیں اور نہیں ملتا۔ کم سے کم اردو فکشن کی حد تک ہم قرۃ العین حیدر کے ان اوصاف کو اس عالم گیر خرابے (WASTE LAND) کی بازگشت سے تعبیر کر سکتے ہیں جس کا منظر یہ پہلی جنگِ عظیم کے بعد "نئی دنیا کی تعمیر میں مضمر ویرانی" نے ایلیٹ کے واسطے سے، ترتیب دیا تھا۔ اسی سطح پر قرۃ العین حیدر کی حسیت اپنی مخصوص تہذیبی شناخت کے ساتھ ساتھ اردو فکشن کو ایک نئے اور بین الاقوامی تناظر سے متعارف کرانے کا وسیلہ بھی بن جاتی ہے۔ اُن کا تاریخی شعور مشرق و مغرب کی تمام بڑی تہذیبوں پوری انسانیت کے ماضی و حال کی سرگزشت کا آئینہ دکھائی دیتا ہے۔

میرا خیال ہے کہ شروع سے اب تک قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں وقت کے اسی تصور، انسانی صورت حال کی طرف اسی زاویۂ نظر، انسانی مقدرات اور کائنات میں انسانی وجود کی حیثیت سے متعلق اسی فکری رویے کا تسلسل موجود ہے۔ اسی لیے میں یہ بھی محسوس کرتا ہوں کہ قرۃ العین حیدر کے احساس و اظہار کا اسلوب بظاہر رومانی ہوتے ہوئے بھی مخالف رومانی ہے۔ مزید برآں وہ تاریخ کو اپنا حوالہ تو بناتی ہیں لیکن فکشن کے حدود و مادی حقیقت سے اس کی وابستگی اور فکشن کی واقعاتی اساس کے باوجود ان کی تحریریں نہ تو وقت کے کسی معین منطقے کی قیدی بنتی ہیں نہ مقام کی۔ ان تحریروں کی وساطت سے جاری رسائی جن صداقتوں تک ہوتی ہے ان کی تاریخ اور جغرافیہ اپنے واضح شناس نامے کے باوجود کسی ایک علاقے یا کسی ایک تہذیبی اور معاشرتی واردات میں محصور نہیں ہے۔

(۵)

گردشِ رنگِ چمن کے مطالعے میں قرۃ العین حیدر کی حیثیت اور بصیرت سے اس پس منظر کا بیان یوں ضروری تھا کہ:—

○ ایک تو قرۃ العین حیدر کے تخلیقی سفر میں مدارج کی تبدیلی

کے وجود حیثیت اور بصیرت کے تسلسل کی ڈور کہیں ٹوٹتی نہیں۔

○ دوسرے یہ کہ قرۃ العین کے تاریخی شعور اور لاشعور کے بارے میں یہ سمجھنا کہ اس کا رشتہ صرف مسلمانوں کی اجتماعی یادداشت سے ہے سراسر خلافِ واقعہ ہے۔

○ تیسرے یہ کہ قرۃ العین حیدر پر جو منفی قسم کی تنقید، ان کی ابتدائی تحریروں سے برآمد کی جانے والی مغربیت اور اس کے بعد آگ کا دریا کے حوالے سے ویدانت یا آواگون یا ہندو تہذیب، ہندو طرزِ احساس اور ہندو اسلوبِ حیات میں قرۃ العین حیدر کے مفروضہ یقین کی بنیادوں پر لکھی جاتی رہی وہ بے بنیاد ٹھہرتی ہے۔

○ چوتھے یہ کہ جس طرح قرۃ العین حیدر پر مذکورہ منفی تنقید کا کوئی جواز نہیں نکلتا اسی طرح کارِ جہاں دراز ہے کی اشاعت کے بعد سے (خاص طور پر پاکستان کے) اردو نقادوں کے ایک حلقے کی جانب سے ان کی پذیرائی اور پسندیدگی کے اسباب بھی مہمل نظر آتے ہیں۔ یہ اسباب قرۃ العین حیدر کے تخلیقی مزاج سے زیادہ دراصل ان نقادوں کے حواس پر مسلط ایک آسیب (OBSESSION) کی نشاندھی کرتے ہیں۔

○ پانچویں یہ کہ اپنی جڑوں کی تلاش کے جس مسئلے سے مذکورہ بالا قسم کے نقادوں کا واسطہ ہے، وہ قرۃ العین حیدر کا مسئلہ نہیں ہے، نہ ہی ان کے مجموعی نظامِ فکر میں اس مسئلے کی کوئی بڑی معنویت متعین کی جا سکتی ہے۔

ان باتوں کے علاوہ، یہ امور بھی ذہن میں رکھنے چاہئیں کہ قرۃ العین حیدر کی حیثیت کا بنیادی سروکار "کھوئے ہوؤوں کی جستجو" نہیں ہے بلکہ وقت کے خاموش سیلاب کی زد میں انسانی صورتِ حال کی بنتی بگڑتی صورتوں کے مفہوم کی ازلی اور ابدی جستجو ہے۔ اور قرۃ العین حیدر پر یہ تہمت تو شاید ان کا سخت ترین نقاد بھی قائم نہیں کر سکتا کہ قرۃ العین حیدر

تاریخ کے عمل کو اپنی حسّیت کا محور سمجھتی ہے۔ تاریخ سے زیادہ قرۃ العین کا سروکار مافوق التاریخ یا نئی تاریخیت (NEO-HISTORICISM) کے ان تصورات سے ہے جن سے ہماری شناسائی بیسویں صدی میں حقیقت کے نئے تصور اور اقدار اور ایقان کی شکست سے گرانبار ناولوں کے واسطے سے ہوئی۔ اسی لیے قرۃ العین حیدر کے بارے میں اس تاثر کو بھی میں محض جذباتیت کی پروردہ فکر کی سازش سے تعبیر کرتا ہوں کہ —— "بعد ایک مدت کے قرۃ العین حیدر ہمارا اجتماعی حافظہ بن کر نمودار ہوئیں اور پتہ چلا کہ ہماری تہذیب میں مافوق الفطرت کی توسیع ہے۔ ماورائے حقیقت حقیقت کا جزو لاینفک ہے" (فتح محمد ملک: قرۃ العین اپنی تلاش میں) یہاں پلٹ کر پوچھا جا سکتا ہے کہ بھلا دنیا کی کس تہذیب میں ایسا نہیں ہے؟ اب تو سائنسی فکر سے بھی انیسویں صدی کے تصور عقلیت کی بخشی ہوئی آمریت اور بے حد و حساب خوش گمانی خارج ہو چکی ہے اور مادے سے رُوح کے تعلق کی ایک نیا شعور ہمارے سامنے ہے۔ قرۃ العین حیدر کے لیے تاریخ نہ تو اسطور ہے، نہ انسانی شکوہ اور کامرانی کا بیانیہ —— انسان کو وہ ایک تجرید، ایک قیاس یا امکان کے ایک وسیلے کی شکل میں نہیں دیکھتیں۔ ایک زندہ مظہر اور تجربے کی طرح اُس کا ادراک کرتی ہیں۔ چونکہ یہ مظہر وقت اور تاریخ کی اندھی طاقت کے مقابلے میں ہزیمت کی ایک مستقل کیفیت سے دوچار رہا ہے اس لیے قرۃ العین حیدر ذہنی بنیادوں پر وقت کی تقسیم کے تصور کو غلط سمجھتی ہیں —— "ہر واقعہ اور ہر حادثہ موجود ہے۔ ہم حال میں زندہ ہیں مگر ماضی میں اسی شدت کے ساتھ شامل ہیں۔ ہر زمانے میں ہم شریک رہے ہیں بات مابعد الطبیعات کی طرف چلی جائے گی" (کارِ جہاں دراز ہے) اسی طرح سیتا ہرن میں قرۃ العین حیدر کا یہ جملہ "دن اور رات کا حساب رکھنے کی غلطی کبھی نہ کرنا۔۔۔ وقت کا حساب کون لگا سکتا ہے"۔ —— محض انسان کی پسپائی اور مجبوری کا اعتراف نہیں، فنا اور زوال کے تمام مظاہر پر محیط وقت کے لامختتم سلسلے کا بیان بھی ہے۔ یاسپرس نے کہا تھا کہ زندگی اور علم کی وحدت کے ایک سیدھے سادے تصور میں یقین کے سبب۔ ماضی کا انسان جن حالات میں اپنے شب و روز بسر کرتا تھا۔ ان میں حقیقت نقاب پوش تھی۔ یعنی یہ کہ حقیقت کی صرف قیاسی صورتوں تک رسائی اس کے لیے ممکن تھی کیونکہ منظم قدروں اور عقیدوں نے اسے ایک خاص زاویے سے حقیقت

کو دیکھنا سکھایا تھا اس کے برعکس ہمارے عہد کا انسان حقیقت کو اس شکل میں پہچانتا ہے جیسی کہ وہ انسانی تجربے کے مطابق ٹھہرتی ہے۔ پکاسو نے غلط نہیں کہا تھا کہ "میں وہ کچھ پینٹ نہیں کرتا جیسا کچھ مجھے نظر آتا ہے، بلکہ وہ کچھ پینٹ کرتا ہوں جو میں جانتا ہوں"۔ گویا کہ کائنات کے تمام مظاہر، بشمول انسانی ہستی کے ایک ساتھ حقیقت کی دو پرتیں رکھتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی بصیرت پہلی پرت (تاریخ، واقعہ) کو چیرتی ہوئی، دوسری پرت (مافوق التاریخ اور ماورائے واقعہ) تک جاتی ہے۔ اس طرح ان کی حسیت فطرت اور مافوق الفطرت، حقیقت اور ماورائے حقیقت کے مابین ایک پل تعمیر کرتی ہے اور اسی لیے لکھنا ان کے لیے ایک مابعد الطبیعاتی سرگرمی بن جاتا ہے۔

(۶)

"آگ کا دریا" سے "گردشِ رنگِ چمن" تک قرۃ العین حیدر کے تناظر (PERSPECTIVE) میں ایک سی ہمہ گیری وسعت اور تخلیقی خودمختاری کے نشانات ملتے ہیں۔ اسی لیے یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر کے یہاں سارا قصہ تبدیلی سے زیادہ ایک تسلسل کا ہے۔ یہ تسلسل قرۃ العین حیدر کی حسیت کے آزادانہ سفر، ان کے دانشورانہ تخلیقی رویے کی غیر مشروطیت کا اشاریہ بھی ہے۔ آزادی اور غیر مشروطیت کے عناصر قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں ابتدا سے موجود تھے۔ چنانچہ بحیثیت ادیب ان کی شخصیت میں وقت کے ارتقا نے کسی ایسی جہت کا اضافہ نہیں کیا جو اس شخصیت کے ماضی میں اپنی بنیادیں نہ رکھتی ہو۔ قرۃ العین حیدر کے ادبی مزاج میں استحکام اور استواری کے آثار ان کی بالکل ابتدائی تحریروں میں بھی موجود تھے۔ یہ ضرور ہے کہ ان آثار کی بنیاد پر پختگی کا سب سے موثر منظر نامہ اولاً "آگ کا دریا" کی وساطت سے سامنے آیا۔ نظر کی جو تشاذ لی اور فکر کا جو تنوع قرۃ العین حیدر کے یہاں "آگ کا دریا" میں ملتا ہے، بعد کی کہانیوں اور ناولوں میں اس کے طبیعی حوالے تو بدلتے گئے، مگر یہ حوالے بدلے بھی ہیں تو صرف اپنے تخلیقی تقاضوں کے مطابق بدلے ہیں۔ "سیتا ہرن"، "چائے کے باغ"، "دلربا"، "اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو"، "آخرِ شب کے ہم سفر"، "کارِ جہاں دراز ہے"، ان سب کے منظر نامے الگ الگ ہیں۔ کرداروں کے تہذیبی، فکری، معاشرتی

نفسیاتی، سماجی اور جذباتی منطقے مختلف ہیں، ان سے وابستہ واقعات کے ڈھانچے
مختلف ہیں، ان کے قصّوں کی اندرونی بُنت ظاہر ہے کہ ایک سی نہیں۔ لیکن قرۃ العین حیدر
کی بصیرت کے بنیادی عناصر اور ان کی حسیت کا مخصوص کردار، ایک تحت الارض ارتعاش،
ایک مخفی رَو کی طرح، ان تمام کہانیوں میں رَواں دَواں ہے۔ قرۃ العین حیدر کی باطنی اور
بیرونی کائنات میں وقت کے ساتھ ساتھ اظہار کی پیچیدہ کاری، احساس کی دبازت اور فکر
کی گہرائی بڑھتی گئی ہے لیکن ان کی حسیت نے اپنی تخلیقی سرگرمی کی ابتدا کے ساتھ جس محور
پر اپنا طواف شروع کیا تھا، وہ جوں کا توں برقرار ہے۔ قرۃ العین حیدر کی حسیت نے نہ تو
اس محور سے الگ کسی اور محور کی جستجو کی ہے، نہ ہی اس حسیت نے کسی نئے فلسفے، نظریے
یا عقیدے کے سامنے سپر ڈالی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ نئے افسانے کی بنیاد گزاری کے
باوجود قرۃ العین حیدر کا اسلوب، اپنے بعد آنے والے فکشن نگاروں کے لیے بالعموم
ناقابلِ تقلید و تسخیر ثابت ہوا۔ قرۃ العین حیدر کی حسیت پر ان کی انفرادیت کی مہر اتنی
واضح ہے کہ کسی دوسرے لکھنے والے کے لیے اس حسیت کو اختیار کرنے کا مطلب قرۃ العین
حیدر کے طرزِ احساس، طرزِ اظہار اور طرزِ فکر کی انفرادیت میں اپنے آپ کو کھو دینا ہے۔
اس قسم کی اکا دکا کوششیں جو بار آور نہیں ہوئیں تو اس لیے کہ قرۃ العین حیدر کی انفرادیت
کے مطالبات صرف لسانی اور اسلوبیاتی نہیں تھے۔ مزید برآں قرۃ العین حیدر کے افسانوں
اور ناولوں میں لسانی اظہار اور اسلوب کا جو تنوع ملتا ہے، اس کی مثال قرۃ العین حیدر
سے پہلے اور بعد کے فکشن میں ناپید ہے۔ دراصل قرۃ العین حیدر ایک معینہ اسلوب کی بجائے
کی بجائے بیک وقت مختلف اسالیب کی ترجمان ہیں۔ مختلف اسالیب کی ترجمانی سب سے
زیادہ معنی خیز طریقے سے کار جہاں دراز ہے میں ہوئی ہے۔ اس ترجمانی کے وسائل اور
اجزا کی شناخت کے لیے زبان و بیان کے علاوہ انسانی صورت حال اور تجربوں کے
ادراک میں ایک بین العلومی زاویۂ نظر کو بھی سمجھنا ہوگا۔ یہ زاویۂ نظر قرۃ العین حیدر کو فلسفے
نفسیات، تہذیب اور تاریخ، علم کی کسی ایک مملکت اور اس کے قوانین کا مطیع بننے نہیں
دیتا۔ قرۃ العین حیدر کے طائفۂ احساس میں قدم رکھتے ہیں۔ ان تمام علوم کی ماہیت
تبدیل ہو جاتی ہے۔ مختلف المفہوم رنگوں سے تیار شدہ ایک محلول کی صورت یہ علوم
قرۃ العین حیدر کی حسیت اور بصیرت کو ایک ایسی الوکھی اور پیچیدہ بنیاد فراہم کرتے ہیں

جو صرف لسانی یا صرف اسلوبیاتی، یا صرف فکری تجزیے کی گرفت میں نہیں آتی۔ یہ بنیاد اپنی مخصوص اندرونی طاقت اور انرجی کے باوجود ایک طرح کی سیال کیفیت رکھتی ہے۔ اسی لیے قرۃ العین حیدر کا موازنہ کسی بھی نظریاتی یا مذہبی یا سیاسی طور پر منگنہ بند ادیب سے کرنا دو مختلف متوازی لکیروں میں اشتراک اور اتصال کی تلاش کرنا ہے۔ گردشِ رنگِ چمن میں قرۃ العین حیدر کی حسیت کا بظاہر نیم متصوفانہ طور بھی روایتی تصوف کے آداب سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ قرۃ العین حیدر نے اس عنصر سے اپنے حاضر کی تعبیر میں مدد لی ہے۔ یہ عنصر نہ تو ماضی کے کسی آسیب کی صورت سامنے آیا ہے نہ ہی کسی مسئلہ تقدیر میں یقین کے طور پر۔ میں اس متصوفانہ میلان کو بھی قرۃ العین حیدر کی حسیت کے اسی بنیادی تناسخ نامے کے سیاق میں دیکھتا ہوں جس کی جانب اشارہ قرۃ العین حیدر نے یہ دیکھتے ہوئے کیا تھا کہ "لکھنا ایک مابعد الطبیعیاتی فعل ہے — جیسے صفحے پر بارش ہو رہی ہو۔"

اسی طرح، قرۃ العین حیدر کی مافوق التاریخیت (META-HISTORICISM) بھی ایک ساتھ دو رول انجام دیتی ہے۔ ایک تو فکری سطح پر، دوسرے جمالیاتی سطح پر۔ فکری سطح پر اس مافوق التاریخیت کا رول یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کی حسیت محض واقعات، آثار اور مشاہدات پر تکیہ نہیں کرتی، صرف منطق اور دلیل میں گرفتار نہیں ہوتی، صرف حقیقت کی غلامی کو اپنا شعار نہیں بناتی۔ زندگی کی تجربہ گاہوں اور کتابوں میں یہ حسیت وہ کچھ بھی دیکھتی، سنتی برتتی اور پڑھتی ہے جو ان کتابوں میں تحریر اور ان تجربہ گاہوں میں موجود نہیں ہے۔ جمالیاتی سطح پر اس مافوق التاریخ کا رول یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کی حسیت تاریخ میں رہتے ہوئے بھی اس سے آزادی کا ایک راستہ ڈھونڈ نکالتی ہے۔ ماضی کو حال بنا لیتی ہے۔ اور حال کے بیان میں اپنے ارد گرد پیش کے واقعات سے ایک فاصلہ بھی پیدا کر لیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گردشِ رنگِ چمن میں واقعات کی اساس ماضی ہو یا حال قرۃ العین اس اساس کو ایک اکائی کے طور پر دیکھتی ہیں۔ اس کے حصے بخرے نہیں کرتیں۔

آگ کا دریا اور کارِ جہاں دراز ہے۔ دونوں کے مقابلے میں گردشِ رنگِ چمن تاریخ کے بوجھ سے زیادہ آزاد ہے۔ معلوم اور معین واقعات کا دباؤ اس ناول میں اول الذکر

دونوں ناولوں کی نسبت خاصا کم محسوس ہوتا ہے۔ اس سے یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے
کہ قرۃ العین کی بصیرت کے منطقے میں اچانک کوئی تغیر پیدا ہو گیا ہے۔ ایسی کوئی بات
نہیں ہوئی، پھر بھی گردشِ رنگِ چمن کی "نیم دستاویزیت" کے باوجود اس میں کہانی پن
کی فضا جو نسبتاً زیادہ مرتب دکھائی دیتی ہے تو اس لیے کہ گردشِ رنگِ چمن کا اسٹرکچر
قرۃ العین حیدر کے پچھلے تمام ناولوں سے زیادہ مضبوط ہے۔ گردشِ رنگِ چمن کا کینوس
آگ کا دریا کے مقابلے میں زمانی اعتبار سے مختصر ہے۔ لیکن کرداروں کی کثرت، مقامات
کی رنگا رنگی اور تجربات کے تنوع کے باوجود اس ناول کی رینج مجموعی سے زیادہ کسی
منی ایچر کا گمان ہوتا ہے۔ تاہم یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ آگ کا دریا کی طرح گردشِ رنگِ
چمن کا پلان بھی، فکری حوصلہ مندی کا آہنگ رکھنے کے باوجود ہمیں اگر مقابلتاً سمٹا ہوا
دکھائی دیتا ہے تو صرف اس وجہ سے کہ قرۃ العین حیدر نے سات سو صفحوں کی اس کتاب میں
تفصیلات سے زیادہ کام اشاروں سے لیا ہے۔ اس سے ایک تو قرۃ العین حیدر کی فنی مہارت
ظاہر ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ اس ناول میں عمل کے عنصر کی کمی پر قرۃ العین حیدر نے اس
طرح قابو پایا ہے کہ مسز عندلیب بیگ (جو ناول کا مرکزی کردار ہونے کے ساتھ ساتھ
ناول کی بنیادی فکر کے محور کی حیثیت بھی رکھتی ہیں۔ یہاں مسز عندلیب بیگ کے نام
اور ناول کے عنوان میں مناسبت بھی توجہ طلب ہے) کے جانے میں ہمیں ایک ساتھ
کئی زمانے متحرک نظر آتے ہیں۔ مسز عندلیب بیگ کا کردار قرۃ العین کی وضاحت
کے مطابق قطعاً فرضی ہے لیکن الف لیلہ کی شہرزاد کی طرح وہ بکھرے ہوئے قصوں کی
کڑیاں ملاتے وقت، غیر حقیقی واقعات اور افراد کو بھی تاریخی اعتبار سے جانے پہچانے
واقعات کی لڑیوں میں اس طرح پروتی جاتی ہیں کہ حقیقی اور غیر حقیقی کا فرق مٹ جاتا
ہے۔ آرتھر کوسلر نے اپنی آپ بیتی میں اپنے جنم دن کے اخبارات کی نمایاں سرخیوں اور
خبروں کی یاددہانی کے ساتھ اپنا احوال شروع کیا تھا۔ چنانچہ اس کی آپ بیتی اپنے بیان
کی ابتدا کے ساتھ ہی جگ بیتی کا حصہ بن جاتی ہے۔ اسی طرح مسز عندلیب بیگ بھی اپنی
زندگی کے مختلف ادوار سے پردہ اٹھاتے وقت، ان ادوار کے تاریخی پس منظر اور پیش منظر
کی جانب اشارے بھی کرتی جاتی ہیں۔ اور چونکہ وقت قرۃ العین حیدر کی حسیت کے نظام
میں ایک موضوع ہی نہیں ایک معروض (OBJECT) اور اس طرح ایک کردار کی حیثیت

بھی رکھتا ہے، اس لیے مسز عندلیب بیگ اس ناول میں معروضات و احساسات اور حقائق و واقعات کو ایک دوسرے میں ضم کرنے کا ذریعہ بھی بنی ہیں۔ ان کا کردار ایک نہایت EXISTENTIAL کردار ہونے کے باوجود ناول میں ایک وسیلے کی صورت میں ابھرا ہے۔ قرۃ العین نے اس وسیلے سے دوسرے کرداروں کو متعارف اور آپس میں مربوط کرنے کے علاوہ اجتماعی حالات اور کوائف کے ایک مبصر کا کام بھی لیا ہے۔ اس سلسلے میں یہ حقیقت بہت معنی خیز ہے کہ مسز عندلیب بیگ اپنی بیٹی عنبرین کے مقابلے میں فکری طور پر زیادہ تجدد پسند واقع ہوئی ہیں۔ عنبرین عقلیت کے اضمحلال کی نمائندہ ہے۔ عندلیب بیگ عقلیت کے نازبیجا اور حد سے بڑھے ہوئے اعتماد کی۔ گویا کہ ماضی (عندلیب بیگ) ماضی ہوتے ہوئے بھی اپنی حالیت (PRESENTNESS) پر مصر ہے، ہرچند کہ حال (عنبرین) یہ بتاتا ہے کہ اس میں اپنے آپ کو برقرار رکھنے کی سکت اب ختم ہوتی جاتی ہے۔ ماں بیٹی کے یہ کردار تاریخ کے پورے عمل کی ترجمانی کرتے ہیں اور قدیم و جدید کی آویزش میں قسمتوں کی الٹ پھیر کے ذریعے ایک طنزیہ (IRONIC) تاثر بھی ابھارتے ہیں۔

(۸)

یہ صورت حال، قرۃ العین حیدر نے گردشِ رنگِ چمن کی مجموعی ہیئت میں بھی قائم رکھی ہے۔ ناول کے اسٹرکچر کی مضبوطی اور واقعات کی ترتیب و تسلسل، ناول کے فارم کی تدریجی تسلسل سے عاری تشکیل میں مانع نہیں ہوتے۔ یہ فارم ایک بڑے دائرے کا ہے جس میں کئی اور دائرے سموئے ہوئے ہیں۔ یہ دائرے قصے کی احتیاج کے مطابق پھیلتے اور گھٹتے رہتے ہیں۔ ان کا ارتقا سیدھی لکیر میں نہیں ہوتا۔ جیسا کہ پہلے ہی ذکر آ چکا ہے، قرۃ العین حیدر حقیقی زندگی کے حوالوں سے فرضی واقعات میں سچائی کی جہت شامل کرلی جاتی ہیں۔ اس طرح کہ تاریخی (حقیقی اور تخلیقی یا فرضی (غیر حقیقی) کا فرق باقی نہیں رہ جاتا۔ خالقتاً شخصی اور تخیلی واردات بھی تاریخی واقعے اور قابلِ تصدیق (VERIFIABLE) حقیقتوں سے اپنے معنوی ربط کے باعث ایک تو پڑھنے والے کو فوراً اعتماد میں لے لیتی ہے، دوسرے یہ کہ شخصی ہوتے ہوئے بھی اجتماعی تجربہ بن جاتی ہے۔ ناول کے کردار دھیرے دھیرے یوں کھلتے ہیں جیسے اسرار کی کسی وادی پر چھائی ہوئی دھند چھٹ رہی ہو۔ ہر کردار

وقت کے جبر کا شکار اور وقت کے احکامات کا پابند ہے۔ لیکن جب قصے کے ارتقاء کے ساتھ کرداروں کی اپنی گرہیں کھلتی ہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کرداروں کی اپنی ہستی میں گزرے اور گزرتے ہوئے وقت کا ایک پورا سلسلہ بھی چھپا ہوا ہے۔ وقت سے ان کرداروں کی پیدائش ہوتی ہے۔ ان کرداروں سے وقت کے عمل اور تحرک کی، مسز عندلیب بیگ کی پٹاری جس میں ان کے بچپن کی گڑیاں رکھی ہوئی ہیں۔ وقت کے جبر کی ایک طاقت ور علامت کے طور پر سامنے آتی ہے۔ یہ جبر اپنی منتخبہ زندگی گزارتے ہوئے افراد کو بھی کٹھ پتلیوں کی صورت برتتا ہے۔ عندلیب بانو کہتی ہیں:

زندگی کی گاڑی اندھا دھند پٹریاں بدلتی رہتی ہے۔ کوئی اس کا انجن ڈرائیور نہیں۔ سب معاملہ اندھا دھند ہے۔

تمام سب پامال ہو چکے ہیں۔ لوگ بورلتے بورلتے تھک گئے۔ کم از کم دس ہزار سال سے تو باقاعدہ اور متواتر بورلے جا رہے ہیں۔ اسی لیے وہ شخص جو نگار خانم کے سرونٹ کوارٹر میں زنجیروں سے بندھا چپکا بیٹھا ہے وہ کتنا محفوظ ہے۔

اور زنجیروں سے بندھا چپکا بیٹھا وہ شخص کہتا ہے:

مجھے اپنی ہولناک تنہائیوں، تاریکیوں اور سناٹوں کی عادت ہو گئی ہے۔ میں موسیقی کی خاموش آندھیوں کی زد میں زندہ ہوں۔ میں ایک دھرتی کی آلودہ ہیولے کی طرح ایک سوراخ میں دھنسا ہوں۔ جب اس سوراخ پر گندگی انڈیلی جاتی ہے تو برافروختہ ہو کر جن کی طرح نمودار ہو جاتا ہوں۔

پوری طرح صاف بات کون کرتا ہے۔ سوائے پاگلوں کے؟

اور عنبریں کہتی ہے (شہوار اور نگار خانم سے)

ہر ناگہانی مصیبت سے ڈرتی رہیے۔ کوئی آزاد نہیں کوئی مختار نہیں۔

سارا معاملہ اندھا دھند دھے، بائیوں بہ بہتی موسیقی کے اس شور بعد آپ دونوں سے اجازت چاہتی ہوں، اللہ بیلی ـــــ

سچ تو یہ ہے کہ وہ تمام افراد جو اس ناول کے کردار بنے، اور وہ انجانے لوگ جو ان افراد کے تجربہ میں آئے ـــــ نواب فاطمہ عرف نواب بیگم، فلومینا، دلنواز عرف چجن بی، بہرد، نگار خانم اور شہوار خانم۔ نوربانو ڈربک عرف نور بانو خانم، ڈاکٹر منصور کاشغری، راجہ دلشاد علی خاں، کنور سینڈی اور نورمن ڈربک سے لے کر گمنام نواب صاحب تک، بائیوں پر بہتی ہوئی موسیقی کے مختلف سروں سے جڑے ہوئے ہیں۔ وقت کے اسٹیج پر یہ کردار اپنے وجود کا قرض چکاتے ہیں اور جلد یا بہ دیر رخصت ہو جاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے ان کرداروں کے بیان میں گزشتہ (ماضی) اور موجود (حال) کے منطقوں کو بھی آپس میں خلط ملط نہیں کیا۔ ان میں سے بعض کرداروں کی قومیتیں اور نسلیں بھی خلط ملط ہو جاتی ہیں۔ اور قرۃ العین حیدر نے اس سلسلے میں بیان کی جس حکمتِ عملی سے کام لیا ہے، وہ ان کے پچھلے تمام ناولوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ مدلل اور منظم ہے۔ (شعور کی جس رو کا ذکر مکتبی نقاد آگ کا دریا کے سیاق میں کرتے ہیں قرۃ العین حیدر اس کے مضمرات سے باخبر ہیں لیکن اس سے نہ تو انھوں نے آگ کا دریا میں کام لیا ہے نہ گردشِ رنگِ چمن میں ـــــ) وقت یا عمل کے مختلف منطقوں کو آپس میں گڈمڈ کر کے، بالواسطہ طور پر وہ اس امر کی نشاندہی کرتی ہیں کہ ہر انسانی تجربہ اس کے زمانی اور معاشرتی مناسبات کچھ بھی ہوں، اپنی معنویت کا تعین کسی مخصوص زمانے یا معاشرے یا قومی اور نسلی رابطے کے پس منظر میں نہیں کرتا۔ یہ معنویت متعین ہوتی ہے کرداروں کی بنیادی انسانیت کے تناظر میں۔ اسی لیے قرۃ العین حیدر یکساں تخلیقی انہماک اور کشادہ نظری کے ساتھ ہر کردار کی صورت گری کرتی ہیں۔ ان کرداروں کی قومیت، نسل، عقیدہ تہذیبی اور معاشرتی رشتے ان کی طرف قرۃ العین حیدر کی توجہ میں کمی یا بیشی کا سبب نہیں بنتے۔ ایک معاصر نقاد کا یہ خیال درست نہیں کہ قرۃ العین حیدر اپنے کرداروں کی تشکیل کے معاملے میں کچی ہیں۔ یہ خیال مجھے یوں بھی غلط معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر کی بیشتر کہانیوں اور ناولوں کے مرکزی خیال اور فضا تک رسائی کا ذریعہ واقعات سے زیادہ ان کے کردار بنے ہیں۔ یہ کردار اپنی ذہنی زندگی اپنے احساسات کے واسطے

سے خود کو منکشف کرتے ہیں۔ ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ایک تو کردار کی تعمیر ہی کو فکشن نگاری کے کسی اعلا معیار تک رسائی کا واحد وسیلہ سمجھ لینا درست نہیں۔ پھر کردار وضع کرنا اور فرنیچر بنانا ایک سے کام نہیں ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں کردار اپنی ایک مخصوص کائنات رکھتا ہے۔ اس کی شناخت کے لیے ہم جو اس کی ایک نئی دنیا میں سفر کرتے ہیں۔ مزید برآں قرۃ العین حیدر کے کرداروں میں کیفیات (MOODS) اور معاشرتی رویوں میں (NORMS) جو تنوع ملتا ہے، اس سے یہ حقیقت بھی روشن ہوتی ہے کہ قرۃ العین حیدر موجودہ انسانی صورت حال کے سیاق میں بھی بیک وقت تمام بڑی تہذیبوں کے ادراک و اظہار پر قادر ہیں۔ افراد کا مطالعہ ایک لحاظ سے مختلف النوع معاشروں اور تہذیبوں کا مطالعہ بھی ہے۔ انسان کے وجود اور اس کی تاریخ سے وابستہ حقیقتیں ہمیں بعض اوقات ایک دوسرے سے جتنی الگ دکھائی دیتی ہیں واقعتاً اتنی الگ نہیں ہوتیں۔ چنانچہ معاشرتی اور ذہنی طبیعی سیاق و سباق میں ردّو بدل کے باوجود اگر کچھ کردار ایک دوسرے کی نقل دکھائی دیتے ہیں تو صرف اس وجہ سے کہ ان کے عمل اور ان کے ارتقا میں مضمر سچائیاں ایک ہیں۔ وقت یا مکانی لاحقوں کی تبدیلی سے یہ سچائیاں بدل نہیں جاتیں۔ قرۃ العین حیدر کی بصیرت کے سفر اور مشاہدے اور ان کے تخیل کی منطق، اسی لیے ذہنی سے زیادہ تخلیقی ہے۔ دور دراز کی باتوں میں وہ رابطے کے سرے آسانی سے تلاش کر لیتی ہیں۔ بہ ظاہر ایک دوسرے سے یکسر لاتعلق حقائق تعلق کی ایک پُراسرار ڈور میں بندھے دکھائی دیتے ہیں۔ اجنبی مظاہر اور اشیا یا افراد کو قرۃ العین حیدر ایک دوسرے کے PERSPECTIVE کی حیثیت اس طرح دیتی ہیں کہ ان میں اجنبیت کا شائبہ بھی نہیں ملتا۔ تاریخ سے ماخوذ اشارے، واقعات، مقامات، اشخاص، معروف مصرعوں یا محاوروں کا استعمال، قرۃ العین حیدر ایک لفظی اور بصری تاثر (EFFECT) کے طور پر کرتی ہیں۔ اس سے ایک تو بیان میں ایجاز (ECONOMY) آجاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ قرۃ العین حیدر جس تجربے یا صورت حال کا بیان کرنا چاہتی ہیں، اس میں کسی طرح کی رنگ آمیزی جذباتیت اور مبالغے کے بغیر بھی شدت پیدا ہو جاتی ہے۔ گردشِ رنگِ چمن میں بیان کے ایجاز کا رنگ ناول کے وسعت کے باوجود نمایاں ہے۔

گردشِ رنگِ چمن کے کرداروں کی زبان سے جو مکالمے ادا ہوئے ہیں، ان میں جذبے

احساس اور فکر کے ارتکاز سے قطع نظر WIT کا عنصر بھی بہت فعال ہے۔ کہیں کہیں یہ کردار بہت سرسری (CASUAL) انداز میں یا بہ ظاہر اپنی خوش طبعی کے اظہار میں بھی ایسی باتیں کہہ جاتے ہیں جو گہری فکر اور ملال کے تاثر سے بوجھل ہوتی ہیں۔ سیدھے سادے بیانات میں اچانک نہایت روشن، بلیغ اور غیر معمولی جملوں کی شمولیت سے قرۃ العین حیدر نے کرداروں کی عکاسی اور بیانیے کی تشکیل کا ایک نیا قرینہ ترتیب دیا ہے۔ انتہائی اداسی کے ماحول میں WIT کا استعمال، انسانی صورت حال کی بوالعجبیوں پر لکھنے والے کے اخلاقی حزن اور زیر بیان آنے والے واقعات سے تخلیقی سطح پر ایک جذباتی دوری، دونوں کی ترجمانی ایک ساتھ کرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں WIT فرد کی شخصی اور اجتماعی تہذیب سے متعلق ایک مستقل المیہ احساس میں، اس طرح الجھ جاتے ہیں کہ خوش طبعی اور ملال کا فاصلہ بہ ظاہر باقی نہیں رہ جاتا۔ دونوں ہم رکاب دکھائی دیتے ہیں:

"امی آپ کو بھی GOSSIP میں مزہ آتا ہے۔ ابھی بڑوسیوں کی اس عادت کی شاکی تھیں"

"گوسپ کیا ہے؟ مشاہدۂ حیات۔ اگر اس سے کسی کو نقصان نہ پہونچے" عبداللطیف بالو نے فرانسیسی انداز میں کندھے اچکا کر ونک کیا۔

جن دنوں طوائف الملوکی چالو تھی، طوائفوں سے ملوک کا مبہمت نا انطباق نہ تھا۔" منصور نے آہستہ سے کہا۔

"بقول امی، کبو تر اور بٹیر تو ہی لکھنؤ کو چگ گئیں، انھیں اس تن کر رہے (ہمارے لکھنؤ کے) سے چڑ ہے"

بمبئی سے جدہ کے لیے لنگر اٹھا رہے والا مشرک فرنگیوں کہ دخانی جہاز سفینۂ نوح۔ فاکہہ بنت مرزا عثمان شہید کو

سلامتی کے کنارے کی سمت لیے جا رہا تھا۔

ہندی میں بھوت کے لغوی معنی ماضی کے ہیں۔
ہر گزری ہوئی چیز بھوت ہے۔ بھوت کال یعنی ماضی
میں شامل۔ بھوت کو بھگانا بہت مشکل ہوتا ہے۔

گردشِ رنگِ چمن میں ایک متین افسردگی اور الم آلود خوش طبعی سے شرابور ایسے ہزاروں جملے بکھرے پڑے ہیں۔ ان جملوں میں زبان محض ادائے خیال کا ذریعہ نہیں دھیان کی ایک متحرک موج بھی ہے۔ جو ناول کے کرداروں، ان کے طبیعی ماحول اور ان کے باطن میں چھپی ہوئی پراسرار دنیاؤں کو ایک ساتھ چھوتی ہوئی گزر جاتی ہے۔ ان جملوں میں احساس کی جو پرتیں اور جو کیفیتیں (MOODS) پوشیدہ ہیں وہ کسی شعوری کوشش کے بغیر فلسفیانہ تصورات میں منتقل ہو جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے گردشِ رنگِ چمن کو افراد سے زیادہ بصیرتوں اور احساسات کے ایک پُرپیچ سفر، ایک اڈو نچر سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جس کا دائرہ مختلف انسانوں، مجموعی انسانی صورت حال کے کئی منطقوں، انسانی تجربات سے مربوط کئی زمانوں کے گرد پھیلا ہوا ہے۔

(۹)

اس سفر کی جو سمت راجہ دلشاد علی خاں سے ہمارا تعارف کرواتی ہے، اُسی کے ایک مرحلے پر گردشِ رنگِ چمن کی تکمیل کا نقطہ رونما ہوتا ہے۔ راجہ دلشاد علی خاں کی ڈائری معاصر عہد کے آشوب میں گھرے ہوئے اور آپ اپنی پیدا کردہ بے راہ روی کے عذاب سے دوچار فرد کی باطنی کشمکش اور تلاش کا قصہ ہے۔ اس تلاش کا پس منظر گرد و پیش کی ترغیبات کے اسیر اور اپنی ہوس کے ہاتھوں پریشان ایک انوکھی شخصیت کے وسیع تجربات ہیں۔ یہ تجربے انسانی صورت حال کا احاطہ اس کی کلیت کے ساتھ کرتے ہیں ذہنی اور جسمانی، مادی اور روحانی، حقیقی اور ماورائے حقیقی' دونوں سطحوں کے فریم ورک میں راجہ دلشاد علی خاں تجربے کے کسی بھی مرحلے پر مجہولیت کے شکار نہیں

ہوتے اور ہر اس حقیقت پر سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں جو ان کے لیے نئی اور ناآزمودہ ہے۔ ان کی روداد کے ابتدائیے میں قرۃ العین حیدر نے بن ساگر کے باسی کی جس کائنات سے پردہ اُٹھایا ہے وہ راجہ دلشاد علی خاں کی مادی دنیا کا ایک حصّہ ہونے کے باوجود اس کی گرفت سے آزاد ہے۔ اس کائنات میں بہ ظاہر وقت ٹھہرا ہوا ہے ازل سے ابد تک منتشر انسانی سرگرمیوں پر محیط ایک وحدت کے طور پر اسی لیے یہ کائنات اپنی داخلی روشنی اور حرارت سے معمور ہونے کے باوجود ایک ساکت تصویر کی صورت سامنے آتی ہے :—

دَھان کی لہریں مارتے ہوئے سمندر کے کنارے ایک مسجد نظر آتی ہے۔ نیلے آسمان میں ایک چمکدار سفید کند آور ہ۔ سیاہی مائل سبز درختوں کا جزیرہ جو ہرے سمندر سے گھرا ہوا تھا — "بن ساگر کے باسی"۔

آن خطاط

سہ گونہ خط نوشتی یکے او خواندی، لا غیر: یکے را ہم او خواندی، ہم غیر یکے نہ او خواندی، نہ غیر او۔ آن خط سوم منم —

راجہ دلشاد علی خاں کے دل و دماغ میں جاری جنگ کا کچھ اندازہ ان کی ڈائری کے ان لفظوں سے بھی ہوتا ہے کہ :—

جنگل جنگل الفاظ کے معنی تلاش کرتا پھرتا ہوں وہ جگنوؤں کی طرح چمک کر پھر اندھیرے میں بجھ جاتے ہیں

نام — الفاظ — تصورات، ان کے ایسوسی ایشن سب رفتہ رفتہ بدل جاتے ہیں۔

سارا وقت ایک ہے، فلانی وقت، آن واحد، خلا کے

نزدیک سب "آج" ہے۔ جزا و سزا جاری ہے۔ روزِ قیامت بھی ہے، "آنے والا" نہیں موجود ہے۔

"لو جیا بی تمہارے سارے مسئلے حل ہو چکے ہیں؟"
ایک ننھے پولش بچے نے ابھی لکھنا پڑھنا بھی نہیں سیکھا تھا کہ اس کے ماں باپ چل بسے۔ اسے دعاؤں کی ایک بھاری کتاب ترکے میں ملی تھی۔ وہ اسے اٹھا کر سینے گوگ میں لے لیا۔ اور میز کی ڈیسک پر دھر کے پکارا ——— خدایا مجھے دعا مانگنا نہیں آتا۔ یہ لو پوری کتاب ہی تجھے دے دیتا ہوں۔"

بوسٹن میں ایک بار ڈاکٹر منصور کا سخری بتلایا تھا کہ جنرل وارڈ میں کوئی مرنے والا ہوتا ہے تو فوراً بوڑھے ڈاکٹر کو جا کر اطلاع دیتے ہیں ——— ہم نمبر خلاص ہونا مانگتا ہے۔

ہم لوگ سوئیس بینکروں کے گمنام اکاؤنٹس کے خفیہ نمبروں میں تبدیل ہو چکے ہیں اور شاید اب ہم بھی خلاص ہونا مانگتے ہیں۔

گردشِ رنگِ چمن کے اس اختتامیہ حصے میں قرۃ العین حیدر کے اسلوب کی علامتیت پہلے سے زیادہ پیچیدہ سطح پر اپنا اظہار کرتی ہے کہ یہی حصہ اس پوری روداد کو جو ناول کی اساس ہے ایک سوال نامے سے دوچار کر رہا ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، یہ سوالات ہمارے ماضی اور حال، غرض کہ ہمارے اب تک کے مجموعی سفر سے نسبت رکھنے والی تمام بنیادی سچائیوں پر ضرب لگاتے ہیں۔ سیاست، تہذیب، مادی ترقی، نام و نمود کی طلب، جھوٹی اور حقیر عزتوں کی تلاش، اقدار اور اخلاق کے بدلتے ہوئے اور ٹوٹتے ہوئے پیمانے، ہزیمت اور کامرانی، ماضی اور حال کا پورا "اندرجال" ——— یہ سب کے سب سوالوں کی زد پر ہیں۔ لارنس نے کہا تھا کہ مغرب کو اپنی نجات کے لیے بالآخر مشرق کی طرف دیکھنا

ہوگا۔ قرۃ العین حیدر یہاں مغرب اور مشرق کے علامتی تضاد اور آویزش کا کوئی قطعی حل، اس کشمکش سے چھٹکارا پانے کا کوئی ریڈی میڈ نسخہ تجویز نہیں کرتیں۔ اپنی تکمیل کی طرف بڑھتے ہوئے اس قصّے کا وہ باب جس کا عنوان قطب ستارہ ہے، اس میں جرمن باجی گورستان کی دیوار پر بیٹھی ہوئی، آسمان کی سمت دیکھتی ہیں اور کہتی ہیں:

"بعض ستارے اتنے روشن، باقی مدّھم اور پھر اندھیرا۔
نور اور تاریکی، یہ کیسا سلسلہ ہے ـــــ لامتناہی۔"

گویا کہ کشمکش جاری ہے۔ اس کشمکش کے پس منظر میں ازلی اور ابدی انسان کا وہ ہیولیٰ جو نگار خانم کے سرونٹ کوارٹر میں "زنجیروں سے بندھا چپکا بیٹھا ہے۔" ناول کے آخری صفحے پر یوں نمودار ہوتا ہے کہ نگاہیں آسمان کی سمت اٹھی ہوئی ہیں ـــــ

آسمان پر زہرہ اور مشتری تیزی سے چمک رہی تھیں۔
قطب ستارہ بادلوں سے آنکھ مچولی کھیلتا رہا۔

گویا کہ ہماری ہستی کا احاطہ کرنے والے سوالوں کی زنجیر ٹوٹتی نہیں ان سوالوں کا رُخ جس مرکز کی طرف ہے وہ کھلتا نہیں روشنی کے اس منطقے پر بادل کبھی ٹھہرتے ہیں کبھی آگے بڑھ جاتے ہیں تو آج سبز پوش نے "تھوڑی سی خاک اٹھا کر ہتھیلی پر رکھی۔ اسے دھیان سے دیکھتے رہے۔" یعنی کہ اپنے وجود کی حقیقت اس کے مفہوم کی تعیین کا مرحلہ ابھی باقی ہے ـــــ

کچھ دیر تک ساکت بیٹھے رہنے کے بعد بیڑی کھٹا ٹک ٹوٹنے کی آواز پر وہ چونکے۔ انگلیوں سے پلکیں رگڑا کیے۔ ماچس تلاش کرکے بجھی ہوئی موم بتی جلائی۔ چہرے پر ہاتھ پھیرا۔ ہتھیلی پر لگی راکھ آستین سے پونچھی۔ پاؤں کی بیڑیاں گھسیٹتے کھسکتے گھڑونچی تک پہنچے۔ اس کے ایک شکستہ پائے کے نیچے رکھی اینٹ نکالی۔ گھڑے کا پانی چھلک گیا۔ دوسرا دھکا لگا۔ گھڑا نیچے آرہا۔ پانی سے سر ابور ہو گئے۔ لیکن انھوں نے پرواہ نہیں کی۔ اینٹ اٹھا کر اسے ہاتھ میں تولا پھر پوری طاقت کے ساتھ اپنی زنجیریں توڑنے کی کوشش میں منہمک ہو گئے ـــــ

زنجیروں سے رہائی کا مسئلہ صرف خواجہ سبز پوش کا نہیں، ہم سب کا ہے ——
گردشِ رنگِ چمن کی پوری کہانی سوالوں کے اسی موڑ پر ہم سے الگ ہو جاتی ہے۔ اور ہمیں اُس مرحلے میں چھوڑ جاتی ہے جہاں ہماری دنیا اور خود ہم اپنے سوالوں کی زنجیر میں قید ہیں، اور اپنی اپنی بساط کے مطابق اس زنجیر کو توڑنے کی کوشش میں جٹے ہوئے ہیں۔

(کتاب نما، ۱۹۸۸ء)

تعلیقی اشاریہ

کارِ جہاں دراز ہے

ایک مشہور ناقد نے مجھ سے اعتراض کیا تھا کہ "آخرِ شب کے ہم سفر" بیور ناول نہیں ہے۔ آگ کا دریا کو ٹوٹل ناول نہیں کہا گیا کیونکہ یہ اصطلاح اس وقت یہاں غالباً پہنچی نہیں تھی۔ کارِ جہاں دراز ہے بھی مغربی تنقید کے مبتدی سے نظریوں کی کسوٹی پر کسا گیا۔ پورا نہ اترا، کہیں فِٹ نہ بیٹھا۔ اس وقت تک NON-FICTION ناول بھی شاید کسی نے نہیں سنا تھا۔ بالآخر فیصلہ کیا گیا کہ اسے ROOTS نے انسپائر کیا ہے۔ حالانکہ وہ ROOTS کی اشاعت سے پہلے لکھا گیا تھا۔ اس کہانی کی داغ بیل میں نے والد کی وفات کے چند روز بعد ہی ڈال دی تھی اور مدتوں بعد اس پر باقاعدہ کام شروع کیا۔ یہ میری والدہ کی ادبی روایت تھی جنھوں نے ۱۹۴۳ء میں اپنے حالاتِ زندگی بڑے دلچسپ انداز میں ۱۹۰۷ء سے بطور روزنامچہ لکھنے شروع کیے تھے...

اردو میں بھی ایک سوانح عمری انتہائی غیر دلچسپ انداز میں لکھی جا سکتی ہے اور ناول کے پیرائے میں بھی۔ اس میں کون سی ناقابلِ فہم یا قابلِ اعتراض یا بحث طلب بات تھی ——؟

چونکہ ناقدین کے سنسر بورڈ نے اسے نہ سوانحی ناول کا سرٹیفکیٹ دیا نہ خود نوشت سوانح حیات کا، لہٰذا سوانح عمری پر پی ایچ ڈی کرانے والے گائیڈ اس کے مطالعہ کی ضرورت نہیں سمجھتے۔

(قرۃ العین حیدر، ایوانِ اردو، اکتوبر ۹۱ء)

نزہت سمیع الزماں

چاندنی بیگم

"چاندنی بیگم" قرۃ العین حیدر کا تازہ ترین ناول ہے۔ مصنفہ نے ہندوستان کی عصری تاریخ کے مختلف مسئلے کو نہایت فن کاری اور خوبصورتی سے اس ناول کی بنیاد بنایا ہے اس کے ماضی قریب یعنی ۱۹۴۷ء سے لے کر اب تک کی معاشی اور معاشرتی تبدیلیوں کو بھی پیش نظر رکھا ہے مثلاً متروکہ جائدادوں کا مسئلہ، ہندوستانی مسلمانوں کے عزیزوں کا پاکستان جانا یہاں رہ جانے والوں کی دشواریاں، خاتمہ زمینداری اس سے پیدا ہونے والی مشکلات جس کی وجہ سے بعض زمینداروں کا ذہنی توازن بگڑ جانا، لڑکیوں کے لئے اچھے لڑکے نہ ملنا، شرفا کے لڑکوں کا کمیونزم کی طرف جھکاؤ یعنی ترقی پسندی کا فیشن، مسلمان لڑکیوں کے زیادہ موڈرن نہ ہونے کی وجہ سے پڑھے لکھے مسلمان لڑکوں کا اپنے ساتھ کی ہندو لڑکیوں یا کمتر خاندانوں کی تیز طرار لڑکیوں سے شادی۔

بمبئی میں کھولیوں میں رہنے والوں اور فلمی دنیا میں BREAK حاصل کرنے والوں کو کیا کیا پاپڑ بیلنا پڑتے ہیں ان کا خاکہ۔

موجودہ نسل کا بزنس کی طرف جھکاؤ یعنی اب نوجوانوں کا آئی، اے، ایس بننے سے زیادہ بلڈر بننے میں دلچسپی رکھنا۔ پڑھی لکھی لڑکیوں کا گھر گھر "کانونٹ" کھولنا ٹیچروں کا EXPLOITATION یعنی زیادہ تنخواہ پر دستخط کروا کر کم تنخواہ دینا، پی، ایچ ڈی کرنے والوں کی بہتات۔

اشراف کا زوال جنکو کسی زمانے میں کمتر سمجھا جاتا تھا ان کا عروج، شرفاء کی پست ہمتی اور نااہلی، مسلمانوں کی تعلیمی پسماندگی کے سبب ان کی زبوں حالی، امریکہ میں ہندوستانی GODMEN کی اصلیت اور ہندوستان میں VESTED INTEREST کا مندر اور مسجد کے لئے زمین ہتھیانا اور بے بنیاد باتوں پہ اپنا کیس استوار کر کے پبلک کو اس قدر ورغلا دینا کہ وہ سچی بات سننے سے انکار کر دے ماننا تو در کنار۔

اس کے علاوہ ہندوستان (خاص طور سے یوپی) کے ملے جلے کلچر کی تصویر کشی، تعلقہ داروں اور زمین داروں کے گھروں کے مخصوص ماحول (میراثنوں، بھانڈوں، بھاٹوں، مغلانیوں، اناؤں سمیت) ہندو اور مسلمان زمین داروں کی دانت کاٹی دوستی ان کا مخصوص انداز گفتگو یہ تمام موضوعات ایسے ہیں جن کے ذکر سے قرۃ العین کبھی نہیں تھکتیں۔

ہندوستان میں غریبی ہٹاؤ کا نعرہ، سعودی عرب کی کمائی، پاکستانی عزیزوں کا اوچھا پن ہر وقت چھوٹی چھوٹی باتوں کے لئے ہندوستان پاکستان کا مقابلہ، ہندوستان کے مذہبی میلوں خاص طور سے بالے میاں کے عرس میں مذہبی رواداری کا ایک خوبصورت ماحول، لوک گیت، سوانگ، برات، جوگیوں کا ماتم، بنجاروں کے نوحے، جشنوں کا ماتم، منت کا چھلہ، سوز، سلام، منت، دلدل، براق، تعزیہ ان سب کا ذکر ہے۔

مزید برآں موجودہ دور کے "اینتھنک جھگڑے، جی، ایل، الف، گورکھا لبریشن فرنٹ نکسل باڑی، چائے بگان، بودھ کا نگریس بھی ناول میں موجود ہیں، قصہ مختصر یہ کہ اس ناول میں موجودہ سیاست ہے اور ماضی قریب کی تاریخ بھی۔

اگرچہ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک اچھا ناول نگار ایک حقیقت بیں نظر اور پریشان ہونے والا ذہن رکھتا ہے۔ اس کی آنکھوں کے سامنے لاتعداد سچائیاں ان گنت جہات اور امکانات کے ساتھ پھیلی ہوئی ہیں۔ کچھ اسے رنجیدہ اور پریشان کرتی ہیں، کچھ امید دلاتی ہیں تو کچھ مایوس کرتی ہیں ناول نگار ان سچائیوں میں کچھ کو منتخب کر لیتا ہے اور اسے اندر اور باہر دونوں طرف سے اچھی طرح سے انہیں اپنی گرفت میں لے کر ناول میں سمو دیتا ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ وہ ان تمام حقیقتوں کو جو اس کی نظروں کے سامنے ہیں یکبارگی بیان کر دینا چاہتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ناول میں انہیں ایک دائرے سے دوسرے دائرے میں منتقل کرنے کی زیادہ گنجائش نہیں رہتی۔ یا کسی خاص سچائی کو دکھانے میں جلد بازی سے کام لیتا ہے

یا پھر اس کو اپنے اوپر اس قدر حاوی ہو جاتے دیتا ہے کہ بہت اچھے کردار اس کی نذر ہو جاتے ہیں اور پلاٹ بھی اس کا تابع ہو جاتا ہے۔ ناول کے اندر جو چند قوتیں ہوتی ہیں یعنی وقت، کردار، منطق اور FATE سب دست و گریباں ہو جاتے ہیں اور ناول اپنا توازن اور تازگی کھو دیتا ہے۔

قرۃ العین کے ناول چاندنی بیگم کے ساتھ یہی ہوا ہے۔ اس ناول میں انہوں نے فرسودہ حقیقتوں کو جو بار بار کی تکرار سے اب سخت پڑ چکی ہیں بڑی شد و مد سے بیان کیا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا ناول جس کی اٹھان بہت ہی اچھی تھی نہ اچھا ناول ہی بن پایا ہے نہ DOCUMENTRY اور نہ حالات حاضرہ کا مفصل جائزہ۔

ناول کی شروعات ہی میں جب قاری شیخ اظہر علی بیرسٹر کی لب دریا کوٹھی اور باغ کے ایک کونے میں چھوٹی سی مسجد اور دوسرے گوشے میں پیپل کے درخت کی جڑ میں ایک سیاہ گول پتھر کا ذکر پڑھتا ہے جس کے گرد اگرچہ لکھوری اینٹوں کا چبوترہ تھا جہاں شیخ صاحب کے منشی بھوانی شنکر سوختہ اور دو ملازم بھگوان دین اور پھینکو پوجا پاٹ کرتے تھے اسی وقت اس کو کھٹکتا ہے کہ ان کا ذکر بلاوجہ نہیں لیکن اس کو یہ اندازہ نہیں ہوتا ہے کہ وہ ناول کی شروعات ہی میں شیخ اظہر کے آئیڈیلسٹ، جرنلسٹ بیٹے قنبر علی ان کی انتہائی تیز طرار زمانے کا سرد و گرم جھیلے ہوئے، اس لئے اپنی تمام زبان درازیوں کے باوجود قابل رحم بیوی بیلا، ان کی پناہ میں آئی ہوئی ایک پریشاں حال بے سہارا شریف زادی (چاندنی بیگم) جس سے کبھی ان کی شادی کی بات چلی تھی، اودھ کی پرانی تہذیب اور وضع داری کی تصویر منشی بھوانی شنکر سوختہ سب کو جلا کر خاک کریں گی۔ صرف اس وجہ سے کہ چاندنی بیگم کی عینک ٹوٹ گئی تھی۔ اس رات قنبر علی کی کوٹھی ریڈ روز کی بتی چلی گئی تھی۔ جاگتے میں چاندنی بیگم کے ہاتھ سے جلتی ہوئی موم بتی بستر پر گری اور کوٹھی مع اس کے مالکوں، مہمان اور منشی سوختہ کے خاک کا ڈھیر ہو گئی۔

قاری ان سب کے اچانک مرنے سے پہلے تو دم بخود رہ جاتا ہے لیکن کتاب کو ختم کرنے کے بعد وہ بہت CHEATED محسوس کرتا ہے کہ ریڈ روز کو ہتھکنڈے والی کوٹھی میں تبدیل کرنے اور پھر مندر مسجد کا قضیہ کھڑا کرنے کے لئے یہ شب خون مارا گیا تھا۔

شیخ اظہر علی کے خاندان اور ان کی کوٹھی کو ٹھکانے لگانے کے بعد مس حیدر تین کٹھوری کے جاگیرداروں کی پرانی اور نئی نسل کے ذریعہ دور حاضر کے منظر نامہ کو جائزہ کرتی ہیں۔ پرانی

نسل کی نمائندگی وقار حسین عرف وکی ان کی تین بہنیں زرینہ (جینی) پروین (بینی) اور صفیہ کرتی ہیں اور نئی نسل میں زرینہ، پروین، سلطانہ اور وکی کی اولادیں ہیں۔ پروین سلطانہ عرف بینی اور ان کے بچے جو پاکستان سے امریکہ جا بسے ہیں۔ ہندوستان آئے ہوئے ہیں۔ مصنفہ ان سب کو بہرائچ کی سیر کراتے ہوئے نزائی لے جاتی ہیں۔ بیلا رانی شوخ کے خستہ حال رشتہ داروں کی جہاں گردی کا حال لکھتی ہیں اور انسانی رشتوں پر استوار بڑے دلآویز مرقع پیش کرتی ہیں۔ ایک پارسی خاندان کو بھی زیب داستان کے لئے شامل کیا ہے۔

مصنفہ نے بیلا کے رشتہ داروں کی بے نتیجہ تگ ودو کے بہانے جو وہ قنبر علی کی جائداد کو حاصل کرنے کے لئے کرتے ہیں شیخ طاہر علی سروش اوران کی بیٹی لیلیٰ کو ناول میں داخل کیا ہے اور کہانی کو ناول ختم ہوتے ہوتے ایک نیا موڑ دینے کے لئے تین کنٹری کے جاگیردار کی چھوٹی بیٹی صفیہ کا قصہ چھیڑ دیا ہے جن کی بچپن ہی میں قنبر علی کے ساتھ منگنی ہوگئی تھی لیکن قنبر علی کے انکار کی وجہ سے شادی نہ ہوسکی اس لئے نہیں کہ پولیو کا شکار ہوکر صفیہ بیگم کا بایاں ہاتھ بیکار ہوچکا تھا بلکہ قنبر علی کے ترقی پسند خیالات انہیں ایک امیرزادی سے شادی کی اجازت نہیں دے رہے تھے۔ صفیہ سلطان بہت پڑھی لکھی ہیں۔ اپنے گھر میں "سینٹ صوفیہ" نام سے ایک کانونٹ اسکول چلاتی ہیں۔ بذات خود بڑی آدم بیزار، ترش رو اور میراقی ہیں۔ لیلیٰ سروش جو کہ ایک خاتون انٹرپرنر ہیں اور اپنے والد کے کاروبار میں ہاتھ بٹاتی ہیں (ان کے آسام میں جنگلات ہیں۔ کسی زمانے میں ہاتھیوں کا کھیدا کروانے کا کام بھی ان کے خاندان میں ہوتا تھا اس لئے طاہر علی فیل سروش کہلاتے ہیں) شیخ قنبر علی کی جائداد پر قبضہ کرنے اور اس پر بلڈنگ بنوانے کے سلسلے میں لکھنؤ آئی ہیں۔ ان کی ملاقات زرینہ سلطان کے بیٹے پرویز عرف پنکی سے ہوتی ہے جو کہ اب بہت بڑا بلڈر بن چکا ہے۔ صفیہ سلطان بھی رڈروز میں زمین لے کر اپنا اسکول بنوانا چاہتی ہیں۔

لیلیٰ کو جب پنکی کی زبانی صفیہ کے حالات معلوم ہوتے ہیں تو وہ ان کی شادی اپنے ماموں ارشد حسین سے کروانے کا منصوبہ بناتی ہیں۔ ارشد حسین کا کانپور میں چمڑے کا بہت بڑا کاروبار ہے۔ ان کی پہلی بیوی انہیں چھوڑ چکی ہیں لیکن کچھ موسم، قسمت اور وقت کے پھیر سے ارشد حسین کی ملاقات پہلے پنکی کی بہن سے ہوتی ہے جو ایک کامیاب وکیل بن چکی ہے۔

دونوں پہلی نظر میں ایک دوسرے کو پسند کرلیتے ہیں جھٹ پٹ دونوں کی منگنی طے ہوجاتی ہے۔ صفیہ بیگم جن کے کانوں میں لیلیٰ کے الفاظ پڑ چکے تھے ارشد حسین سے ملتے وقت ذرا دیر کے لئے مغالطہ میں پڑتی ہیں بلکہ قاری بھی چند لمحوں کے لئے دھوکے میں آجاتا ہے۔ لیکن حقیقت حال جلد ہی کھل جاتی ہے۔ صفیہ سلطان کو زبردست جذباتی دھچکا لگتا ہے۔

HALLUCINATION کا شکار وہ پہلے ہی سے تھیں۔ اس وقت وہ اس دھکے سے سنبھل نہ سکیں اور ان کا ہارٹ فیل ہوگیا۔ اخیر وقت میں انہوں نے چاندنی بیگم کو دیکھا۔ (چاندنی بیگم سے ان کے گھر والوں نے بڑا برا سلوک کیا تھا۔ اس بات کا ان کو بہت احساس پیدا ہوگیا تھا) وہ ڈالی باغ میں نیا اسکول بنوا رہی تھیں جس کا نام چاندنی بیگم کے نام پر سینٹ مونیز رکھنے والی تھیں۔

رہا قنبر علی کوٹھی کے کھنڈر پر بلڈنگ بنوانے کا منصوبہ وہ مہادیو گرڈھی اور چھانگڑوالی مسجد کے جھگڑے کی نذر رہا۔

معراج احمد جو قنبر علی کے اخبار ریڈرورز کے ایڈیٹر تھے کیلی فورنیا سے اس وقت وہاں آئے جبکہ یہ جھگڑا اپنے پورے عروج پر تھا۔

جب پنکی نے ان سے کہا "اتفاق سے اچھے موقع پر امریکہ سے آئے۔ معراج صاحب آپ یہ گواہی دے سکتے ہیں کہ پیپل والا مندر کوٹھی کے احاطہ میں شامل تھا..... معراج احمد نے جواب دیا۔

پبلک کا جو اس وقت موڈ ہے۔ ہمارا بیان مانا جائے گا؟ پنکی میاں آج برسوں بعد ہمارے اندر خوابیدہ پریس رپورٹر جاگ اٹھا۔ ہم صبح سویرے ہی آپ کی سائیٹ پر پہونچے وہاں ایک عجوبہ دیکھ کر دنگ رہ گئے بات معمولی ہے مگر بیحد علامتی ——— سنئے ہم لوگوں نے ایک رڈررورز پارٹی بنائی تھی اس کے ٹکٹ پر قنبر میاں الیکشن لڑے۔ درانتی کے اندر گلاب اور ہتھوڑا ابھار انشان تھا۔ ہم ہی نے اس کا بلاک بنوایا پیتل کے دو سائن بورڈ برآمدے میں رکھے تھے۔ یہ تینوں رسالوں کے سرورق پر بھی چھپتا تھا۔ برسوں بعد جب جمادھوری کو ہل چلاتے ہوئے وہ دونوں پلیٹیں ملیں۔ انہوں نے مٹی سے نکال کر مسجد کی دیوار سے لگا دیں۔ آج یہ بات ہمیں وہیں معلوم ہوئی۔ اب جناب والا مندر والوں نے ایک تختی پر سے ہتھوڑا اور گلاب کھرچ کر درانتی کو ترشول بنا دیا۔ دوسری پر مسجد کمیٹی والوں نے ہتھوڑا

ملا کر ورانتی کو ہلال اور گلاب کو ہشت پہلو ستارے کی شکل دے دی۔ دونوں بورڈ آمنے سامنے نصب کر دیئے گئے ہیں۔ ہم پھر یہی کہیں گے کہ یہ معاملہ اسی ترشول اور اسلامی سمبل کے چکر میں جو الا مکھی بن سکتا ہے۔

چاندنی بیگم کا بنیادی ڈھانچہ بہت ڈھیلا ڈھالا ہے۔ ناول نگار نے اندر سے کچھ ٹانکے لگا کر اس کو کھڑا کیا ہے۔ اس میں ایک آہنگ ضرور ہے مگر ایسا آہنگ جو بار بار کی تکرار سے منجمد سا ہو گیا ہے۔ جو اپنی خوبصورت لے کے ساتھ قاری کو آگے لے جانے کے بجائے ٹھوکر مار کر گرا دیتا ہے۔

اس ناول کی خاصیت یہ ہے کہ اس کے زیادہ تر کردار تاریخ میں دلچسپی رکھتے ہیں خواہ وہ تین کٹوری کے جاگیردار وکی ہوں یا شیخ طاہر فیل فروش سب تاریخ میں بدطولیٰ رکھتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس ناول میں زیادہ تر قرۃ العین خود ہی چھائی ہوئی ہیں۔ کبھی وکی میاں کی زبان سے یوپی کے ریت رواج کے بارے میں بتاتی ہیں تو کبھی ایک سیاح رانا صاحب کی زبانی بہرائچ کے میلے میں آئے ہوئے تین کٹوری کے نوجوانوں سے مخاطب ہوتی ہیں۔ ملاحظہ ہو :

" رانا صاحب پھر قلندری شان سے اکڑوں بیٹھے، سگریٹ مٹھی سے لگایا، تبسم کیا اور بولے اب میں آپ نوجوانوں کی خاطر جو یورپ اور پچھم کے درمیان معلق ہیں ـــــــ آپ ہی کی جدید اصطلاحات میں بیان کروں یہ سب کیا ہے، ایک گہرا کش لگایا یہ ایک عظیم الشان ڈرامہ ہے ہملسٹ پلے، لوک گیتوں میں سرکار کی پیدائش پران کی والدہ برہمنوں سے جنم پتری بنواتی ہیں، غزنوی ماں اور پنڈت پوتھی ـــــ؟ تو بھئی اسپین کا وہ کرسچین سورما جو مسلمانوں سے لڑا وہ عیسائیوں ہی میں ایل سیڈ کیوں کہلایا السید۔

عقیدت مند کمک لے کر تاخیر سے پوچھتے ہیں۔ مسلمان ولی تھے ورنہ نائک بن جاتے ان کی فوق الحیوان گھوڑی کے سوانگ بھرے گئے۔ بیاہ ہر سال ملتوی کیونکہ بچکا لگ جاتا تھا۔ ہم کتنا کچھ کرنا چاہتے ہیں لیکن کر نہیں پاتے کیونکہ حالات موافق نہیں۔ ہم اپنے پلان مستقبل پر چھوڑتے جاتے ہیں جو کبھی نہیں آتا۔ یہ ایک رمزیہ تمثیل ہے جو ہمارے عوام نے آٹھ نو سال قبل تخلیق کی، ایک اور کش۔ بالے میاں ایک کلچر ہیرو ہیں۔ انہوں نے فیروزہ کو مخاطب کیا ایک زرعی تمدن کے سینٹ۔ بسنت کے میلے میں آم کے بور اور گیہوں کی بالیاں

یہاں چڑھائی جاتی ہیں کسان اپنی سالانہ آمدنی کا ایک حصہ گولک میں ڈال جاتے ہیں۔
بات یہ ہے کہ اورنگ زیب ایک موڈرن ذہن کے آدمی تھے۔ اینٹی مٹری۔

مندرجہ بالا تمام باتیں ہندوستان کے ملے جلے کلچر کا قیمتی سرمایہ ہیں۔ قرۃ العین کو یہ روایتیں بہت عزیز ہیں وہ ان کو دہرانے سے کبھی نہیں تھکتیں۔ اگر وہ اودھ کے کلچر پر ایک مستقل کتاب لکھ دیتیں۔ جو کچھ انہوں نے دیکھا، سنا یا پڑھا ہے تو وہ ایک بیش قیمت چیز ہوتی۔

یہ بات اپنی جگہ پر سوفی صدی درست ہے کہ ماضی حال میں پیوست ہوتا ہے۔ ماضی سے دامن چھڑا لینا ممکن نہیں۔ لیکن جب ماضی حال پر مسلط ہو جائے اور ناول نگار قاری کو نظر انداز کر کے خود کو INDULGE کرنے لگے اور مزے لے لے کر اپنی یادیں تازہ کرنے لگے مثلاً پارسی خاتون مسز ڈھونڈی بائی کی اردو حتیٰ کہ بچپن میں ایک خاص طرز سے یاد کیا ہوا پندرہ کا پہاڑہ بھی دہرا دے تو بات نہیں بنتی۔

قرۃ العین تاریخی واقعات اور اشخاص کا حوالہ سرسری طور سے اکثر اس طرح سے دیتی ہیں جیسے کہ کوئی SOCIALISM BAK جگہ بے جگہ، موقع بے موقع NAME DROPPING کر رہا ہو۔

وہ پہلے عام طور سے اپنے ناولوں میں نوابین اودھ سے اپنے کرداروں کی محبت اور لگاؤ کا ذکر کرتی تھیں۔ اس بار کچھ اور پیچھے تک سفر کیا ہے اور شیخ زادوں کا ذکر بھی درمیان میں لائی ہیں اور شیخ طاہر علی سروش اور ان کی بیٹی کی گفتگو میں شیخ عبدالرحیم کے متعلق وکی کی زبانی تاریخ اودھ کے مصنف نجم الغنی کا مشہور جملہ دہرایا ہے۔

لیلیٰ اور ان کے والد شیخ طاہر علی کی گفتگو ملاحظہ ہو۔

نجانے ہمارے کون سے ناعاقبت اندیش بزرگ تھے جنہوں نے شہروں کا رُخ کیا شیخ عبدالرحیم۔

او ہو ڈاٹر تم بہت جان گئی ہو۔

وکی ماموں نے بتایا ایک پریشان حال آدمی شیخ عبدالرحیم بجنور سے چل کر قسمت آزمائی کے لئے اکبر کے دربار میں پہونچ گئے اکبر نے ان کو صوبیدار اودھ بنا دیا۔

پھر دیکھو اولاد کا کیا حشر ہوا۔ ارے نہ چھوڑتے بجنور اس کے علاوہ کوئی گاؤں

قصبہ سے نکلتا ہے۔

بارے شیخ زادوں کے کچھ بیان ہو جائے۔

شیخ عبدالرحیم کے بارے میں وکی میاں نے جو گواہی دی وہ ادھوری اور بے تحقیق ہے اصلیت یہ ہے کہ شیخ عبدالرحیم کے مورث اعلیٰ قاضی آدم "جو کہ محمد بن ابوبکر کے بیٹے قاسم کے پوتے تھے صنعاء (یمن) میں موروثی جائداد چھوڑ کر ہندوستان وارد ہوئے۔ بادشاہ وقت نے ان کی بڑی قدر و منزلت کی اور قاضی کے عہدہ پر سرفراز کیا۔ شیخ عبدالرحیم جو ان کی تیرہویں پشت میں تھے اودھ کے صوبیدار بنے۔ شیخ عبدالرحیم کے والد قاضی الہداد کے نانا نصیر صدیقی پرگنہ بجنور کے حاکم تھے اور بڑے صاحب اقتدار و تسلط شخص تھے۔ شیخ عبدالرحیم کے پوتے محمد زماں اورنگ زیب کے مشیر خاص تھے۔ محمد زماں کے بیٹے رفیع الزماں کو فرخ السیر بادشاہ نے منصب دار کے عہدے جاگیر اور زماں خاں کے خطاب سے سرفراز کیا خاں تو دو پشتوں تک چلا لیکن زماں کو ان کی اولاد نے اپنے نام کا ایک لازمی جزو بنا لیا۔ جب ان کا انتقال ہوا تو ان کی لاش دہلی سے لکھنؤ لائی گئی اور وہ اپنے گاؤں فرخ آباد چلاواں میں دفن ہوئے۔

اے باغباں تجھے کیا کیا نشان بتلائیں

(اس لئے اگر شیخ طاہر شیخ زادوں کے بیجا غرور اور غفلت پر کف افسوس ملتے تو زیادہ بہتر ہوتا جس کی وجہ سے اودھ کی حکومت ہاتھ سے جاتی رہی)

ان باتوں سے قطع نظر قرۃ العین نے اپنے اس ناول میں بڑے دلآویز کردار پیش کئے ہیں، موگرا بھانڈ کے خاندان کا جواب نہیں۔ ان کی ہر ہر بات ہر ہر ادا اودھ کی مٹتی ہوئی تہذیب کی پرچھائیاں ہیں جن سے لطف لیجئے۔ الوں کی صفیں بھی اب خالی ہوتی جا رہی ہیں۔ ان کرداروں کی زبان کے رچاؤ کیا کہنا۔

شیخ طاہر فیل فروش سے مقدمہ ہارنے کے بعد امام بخش موگرا کے فرزند دلبند گلاب پہ بیزادہ نے فریاد کی۔

وہ گیتی سیٹھ نے ہم لنگڑے ہاتھیوں کا بھی کھیدا کر ڈالا جانی بھائی، تمہاری عدالتیں بھی تو کجلی بن ہیں جادوئی جنگل آدمی پھنسے تو نکل نہ پائے۔

امام بخش موگرا کی دختر نیک اختر نئے زمانے کی ہیں۔ اور انقلابی خیالات رکھتی ہیں

پہلے تو قنبر علی کو گھیر گھار کر نکاح کے لئے تیار کرتی ہیں۔ پھر نکاح کے وقت ان سے مکان اپنے نام کرنے کے لئے ان الفاظ میں اصرار کرتی ہیں۔

——— بہت سن چکی ہوں انقلاب اور فلانا ڈھمکانا۔ آل بکنڈ ی نان سنس، آپ تو پیرا سیوٹ پیرا پرنی میں یقین ہی نہیں رکھتے نا اور میں اپنی نانی جعفر پاندی اور ماں اللہ جلائی کی طرح ایک منٹ کے نوٹس پر محل بدر ہونے پر تیار نہیں ———

شادی کے بعد جب بیلا رانی قنبر علی کی کوٹھی کی پرانی قیمتی اشیاء کی قدر نہیں کرتی اور قنبر علی کہتے ہیں۔

——— یہ میاں جان اور امی جنیاں ولایت سے اس زمانے میں لایا کرتے تھے جب کوئی ولایت جاتا بھی نہ تھا آج کل ہر بھنگی چمار جا رہا ہے در اصل تم اس کلاس ساز و سامان کی قدر کر ہی نہیں سکتیں ———

——— کلاس بالکل ٹھیک کہتے ہو۔ تم سے زیادہ کلاس کونشس پھر وہی کلاس کونشس ——— اور مغرور خاندان، بیک گراونڈ، سودی کی تعلیم، قابلیت، شہرت اتنے سارے کوالی فیکشنز اور اکیلی جان ——— ان کے بوجھ تلے تمہارا کچھ سر نکلا جا رہا ہے۔ اوپر سے خاکساری کا بھاری بوجھ سر پر دھرا ہے۔ میں درویش آدمی میں ان پڑھ آدمی ———

اپنے بچپن کا نقشہ بڑی صاف گوئی سے قنبر علی کے سامنے یوں کھینچتی ہیں۔

——— اماں مجھے گوٹے لچکے والا فراک پہنا کر لے جاتیں۔ تقریبوں میں پہننے کے لئے میرے پاس وہ ایک ہی فراک تھا، سر پہ گوٹے کی ٹوپی اوڑھا دیتیں، آنکھوں

میں خوب سا کاجل لگاتیں۔ ہم لوگ ہمیشہ دروازے کے
پاس جوتیوں کے ڈھیر کے نزدیک بیٹھتے تھے۔ اماں مجھے
گانے کے لئے کھڑا کردیتیں۔ بیویاں کبھی مجھے شوق سے
گواتیں کبھی بری طرح جھڑکتیں اری چپ ہرجاری۔ بات
کرنے دے اور میں سہم کر اماں کی گود میں جا بیٹھتی۔ ہم
نوکروں کے ساتھ کھانا کھاتے اماں اور نانی دوپٹے میں
شیرمال اور کباب باندھ کر گھر دیکھی لے آتیں ابا یا ہر مردانے
میں نقلیں کرتے کبھی جانوروں کی بولیاں بولتے ۔۔۔۔۔۔

ظاہر ہے اس گفتگو سے قنبر علی کا دل کیوں نہ پسیجتا اور وہ اس لڑکی کو اس ماحول سے نکالنے اور عزت دینے کی کوشش کیوں نہ کرتے ۔

قرۃ العین کے ناول بقول عابد سہیل ادب کی دنیا کا ایک تاریخی واقعہ ہوتے ہیں، اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کے قاریوں کی تعداد محدود ہے لیکن معدوم نہیں ہوتیں اس لئے مصنف نے ورکی کی زبانی جو ایک بہت بامعنی جملہ کیوں کہلوایا ہے اس کا اطلاق ان کے فن پر نہیں ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر

چاندنی بیگم

"زمین اور اس کی ملکیت اس پہلودار ناول کا بنیادی استعارہ ہے جو پہلے باب کے تعارفی پیراگراف سے لے کر آخری صفحے تک موجود ہے اس کے ساتھ ہی ارتقاء کا عمل، پیہم تغیر، تبدیلی تخریب و تجدید و تعمیر اور فطرت سے انسان کے اٹوٹ سمبندھ کی اشاریت خاصی واضح ہے۔"

(قرۃ العین حیدر)

(ایوان اردو دہلی، اکتوبر ۱۹۹۱ء)

انتظار حسین

سِیتا ہَرَن

———— پھر اس نے کہا دراصل سیتا، تم مجھے بے حد غیر جذباتی سمجھتی ہو مگر جلا وطنی کا مسئلہ مجھے بھی بہت پریشان کرتا ہے۔ مغربی برلن میں، ہانگ کانگ میں، ہر جگہ میں نے پناہ گزینوں کو دیکھا ہے۔ امریکن شہروں میں مشرقی یورپ سے بھاگے ہوئے لوگوں سے ملا ہوں۔ جارڈن میں فلسطین کے مہاجروں کی حالت دیکھی ہے اور میں جو بات بات پر تم سے اُلجھتا ہوں اور تمہاری ہر بات مذاق میں ٹالنا چاہتا ہوں۔ اس کی وجہ یہ ہے ہم ایک ایسے دور میں زندہ ہیں جس میں چالیس کروڑ انسانوں کی نفسیات یکسر بدل گئی ہے ان کے خیالات، نظریے، جذبات، ردِّ عمل ————

یہ قرۃ العین حیدر کی کہانی "سیتا ہرن" سے ایک مکالمہ ہے۔ کہنے والا عرفان ہے جو ادھر سے ہجرت کر کے کراچی جا بسا ہے جس سے کہا گیا ہے وہ سیتا میر چندانی ہے جو کراچی سے نقل وطن کر کے کراچی پہنچی۔ عرفان سیتا پہ یہ جتا رہا ہے کہ تقسیم اور فسادات کے

اثر سے اُکھڑنے والی خلقت کے بارے میں وہ غیر جذباتی نہیں ہے مگر اس کا بیان کچھ اور غمازی کر رہا ہے۔ یہ کہ اس نے اپنی ذات اور اپنے گروہ کے حلقے سے نکل کر بھی دیکھا ہے اور دیس دیس بھٹکتے پناہ گزینوں کا مشاہدہ کیا ہے۔ اس لئے اب اس قصے کے بارے میں اس کے یہاں ایک معروضی رویہ پیدا ہو گیا ہے۔ کچھ اسی قسم کی بات اس افسانے کی روشنی میں قرۃ العین حیدر کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔

ادب میں مسئلہ کسی واقعہ کو جذباتی اثر انگیزی کے ساتھ بیان کر دینے کا نہیں ہوتا یہ کام تو صحافت اور خطابت بھی بڑی خوبی سے انجام دیتی ہیں۔ ادب میں مسئلہ ایک تجربے کو اپنی تمام تہوں اور گہرائیوں سمیت گرفت میں لانے کا ہوتا ہے۔ تجربہ لکھنے والے کی گرفت سے کبھی اس وجہ سے نکل جاتا ہے کہ وہ اسے اپنی ذات کا حصہ نہیں بنا سکتا اور کبھی اس باعث گرفت سے نکل جاتا ہے کہ وہ تجربے سے اپنی ذات کو علاحدہ کر کے اسے نہیں دیکھ سکتا۔ اردو میں فسادات کے بارے میں افسانے، نظمیں اور غزلیں لکھی گئیں ان کے ساتھ بالعموم یہ دونوں طرح کے حادثے گزرے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کی کہانیوں اور ناولوں کا موضوع براہ راست فسادات نہیں بلکہ فسادات سے پیدا ہونے والی نقل مکانی کی ابتلا ہے۔ جسے پاکستان میں آنے والوں نے ہجرت جانا اور اپنے آپ کو مہاجر کہا اور ہندوستان پہنچنے والے شرنارتھی کہلائے۔ قرۃ العین نے اس تجربے کو اپنی مختلف کہانیوں اور ناولوں میں اس گروہ کے واسطے سے دیکھا اور بیان کیا جس کا وہ خود حصہ ہیں، یہ الگ بات ہے کہ ان کا نقطۂ نظر اس تجربے کے بارے میں اپنے گروہ کے عمومی نقطۂ نظر سے مختلف تھا۔ بہر حال اس کہانی میں وہ اپنی ذات اور اپنے گروہ کے حلقے سے نکل کر غیر کے واسطے سے اس تجربے کو سمجھنے کی کوشش کرتی نظر آتی ہیں۔ اس واسطے سے ان کے لئے اس تجربے کو ایک معروضیت کے ساتھ دیکھنے اور بیان کرنے کی گنجائش نکل آئی ہے۔

سیتا میرچندانی سندھ کی ہندو لڑکی ہے جو اپنے ماں باپ کے ساتھ کراچی چھوڑ کر دلی پہنچی ہے۔ کراچی میں ان لوگوں کی کوٹھی تھی۔ جہاں اب مہاجر رہتے ہیں اور یہ گھرانا دلی میں قرول باغ میں ایک مسلمان کے چھوڑے ہوئے تنگ و تاریک مکان میں اس بے سرو سامانی کے ساتھ پڑا ہے کہ سیتا اپنے جاننے والوں کو اس کا پتا بتانے سے کتراتی ہے اس

گھر میں رامائن کا بہت چرچا ہے مگر اس روایتی ہندو گھرانے کی یہ بیٹی غیر روایتی روش پر چل نکلی ہے۔ اس نے ایک مسلمان نوجوان جمیل سے شادی کر لی ہے۔ مگر جمیل اس کی محبت اور بے وفائی دیکھ چکنے کے بعد نیویارک میں پہنچ کر دوسری شادی کر لیتا ہے۔ جمیل کا تعلق اودھ کے ایسے گھرانے سے ہے جس کے زیادہ افراد ہجرت کر کے کراچی میں جا بسے ہیں اور جب ایک شادی کی تقریب سے سیتا کراچی اپنی سسرال جاتی ہے تو وہاں ایک مہاجر عرفان سے اس کا دل مل جاتا ہے مگر سیتا کو یکسوئی نصیب نہیں ہے۔ کوئی ایک مرد اس کی ساری توجہ کا مرکز نہیں بن پاتا اور اب میں تلسی داس جی کی رامائن سے رجوع کرتا ہوں۔ شری سیتا جی نے جو ایسا پرم سندر مرگ دیکھا جس کے انگ انگ کا اَت منوہر بھیس ہے۔ تو شری رام چندر سے کہا ہے کہ ستیہ سنکلپ سوامی اس مرگ کو مار کر اس کا چمڑا لے آیئے۔ اس ہرن پہ ریجھ کر سیتا جی مصیبت میں گھر گئیں۔ ہرن قرۃ العین حیدر کی سیتا بھی کمزوری ہے منوہر بھیس والے ہرن اسے بہت رجھاتے ہیں وہ ان کا تعاقب کرتے کرتے راون کے دیس لنکا میں جا پہنچتی ہے جہاں اس کے کئی پسندیدہ ہرن جمع ہو گئے۔ مگر ہر ہرن آخر میں راکشس نکلتا ہے سیتا میر چندانی بن باس میں ہے اور راکشسوں کے نرغے میں ہے یہ بیسویں صدی کا بن باس ہے۔ جب جنگل کٹتے جا رہے ہیں اور راکشس شہروں میں اکٹھے ہو رہے ہیں اور سیتا میر چندانی کے سر پر کسی رام کا سایہ نہیں ہے۔ ہرنوں کے تعاقب کی ایک توجیہ یہ ہو سکتی ہے کہ سیتا میر چندانی کو اصل میں رام کی تلاش ہے وہ کتنے منوہر بھیس والوں پہ ریجھتی ہے ان میں کوئی ہندو ہے۔ کوئی مسلمان ہے۔ کوئی مستور ہے کوئی ڈرامانگار ہے۔ کوئی روشن خیال دانشور ہے۔ مگر کسی منوہر بھیس میں رام کا روپ نظر نہیں آتا تلسی داس کا ہم وطن روشن خیال جمیل سیتا میر چندانی سے شادی کرتا ہے، بیٹے کا نام راہل رکھتا ہے۔ جو مہاتما بدھ کے بیٹے کا نام تھا۔ پھر بیوی کو چھوڑ کر نیویارک چلا جاتا ہے۔ نروان کی تلاش میں نہیں عہدے کے چکر میں۔ ابو الفصاحت قمر الاسلام چودھری، پروجیش بابو اور آخر میں عرفان، سب باری اپنی اصل ظاہر کرتے ہیں اور رخصت ہو جاتے ہیں۔

سیتا میر چندانی کی ماتا جی ایک پاکباز عورت ہے۔ دنیا کے جھگڑوں سے بے نیاز عقیدت کے نشے میں سرشار، دن رات رامائن کا پاٹھ کرتی ہے۔ مگر سیتا جی نے اپنے آپ کو دہرانے کے لئے سیتا میر چندانی کی ذات کو چنا ہے، سیتا میر چندانی کو ہم سیتا جی

سے تضاد کی صورت میں پہچانتے ہیں۔ شاید یہ تضاد وقت کا ضمیر ہے، ویدک عہد سے صنعتی عہد تک سفر کا نتیجہ ہے یا شاید یوں ہے کہ عورت کی تکمیل مرد سے ہے۔ رام سے وابستگی نے سیتا کو اس ابتلا میں سیتا بنایا ہے۔ رام میسر نہ آئے تو سیتا پھر سیتا میر چندانی بن کے رہ جاتی ہے مگر نرد چودھری نے یہ کہا کہ ہندو قوم کو اپنی متھ رامائن میں نہیں مہابھارت میں ملے گی رامائن تو اس قوم کے ضعفِ حافظہ کی یادگار ہے۔ آریاؤں کی تاریخ میں ایسا واقعہ ہندوستان میں آنے سے پہلے شاید مشرقِ وسطیٰ میں کہیں گزرا تھا کہ ایک آریائی سورما نے ایک شہر کا محاصرہ کیا اور اسے فتح کر لیا۔ ہندو قوم چونکہ یہ یاد رکھنا نہیں چاہتی تھی کہ وہ ہندوستان سے پہلے کسی اور سرزمین میں ایک وقت گزار چکی ہے اس لئے اس نے اصل مقام کو فراموش کیا اور اس واقعہ کو ہندوستان کی سرزمین کے ساتھ اس طرح وابستہ کیا کہ وہ جنوبی ہند میں ان کی نوآبادیاتی مہمات کے ساتھ گڈمڈ ہو گیا۔

نرد چودھری کا یہ بیان میرے لئے قابلِ قبول نہیں ہے اور اس کی توجیہ خود نرد چودھری ہیں انہوں نے ہندو طرزِ عمل کا تجزیہ اس طور کیا ہے کہ یہ وہ آریائی ہیں کہ جنہیں اپنی جنم بھومی سے کہ مشرقی یورپ میں تھی نکلنا پڑا۔ صدیوں مشرقِ وسطیٰ میں بھٹکتے پھرے۔ ایران میں پہنچے مگر کسی زمین سے ان کی مفاہمت نہ ہو سکی۔ ہندوستان میں داخل ہوئے تو انہیں یہاں ویسے ہی دریا دکھائی دیئے اور ویسے ہی ہموار میدان نظر آئے جیسے ان کی جنم بھومی میں تھے۔ یہ نقشہ دیکھ کر وہ اس سرزمین پہ ایسے ریجھے کہ اپنی جنم بھومی کو بالکل بھول گئے۔ مگر یہ سرزمین ان کی جنم بھومی کا بدل نہیں تھی۔ یہاں کی زمین نے رفتہ رفتہ ان کے لئے مسائل کھڑے کیے اور ان کا خوشی کا جذبہ سرد ہوتا چلا گیا نئے زمین آسمان سے ان کی مفاہمت نہ ہو سکی اور پرانی زمین ان کے حافظہ سے محو ہو چکی تھی اور نرد چودھری کہتے ہیں کہ جنت کے کھو جانے اور ملنے کی کہانی ہندو دیومالا میں بار بار آتی ہے۔

اگر ہندو قوم کی داستان یہی ہے تو پھر تو مجھے لگتا ہے کہ رامائن ہی اس قوم کی بنیادی متھ ہے یہ ان آریاؤں کی کہانی کی داستان ہے جنہیں اپنی جنم بھومی سے نکل کر بن باس لینا پڑا۔ ایک مدت تک اپنی گمشدہ جنت کو یاد رکھا۔ رفتہ رفتہ وہ حافظہ سے اتر گئی۔ مگر کسی بات یا کسی تجربے کا حافظہ سے اتر جانا اس بات کی ضمانت نہیں ہے کہ وہ تجربہ آدمی کی ذات سے خارج ہو گیا پھر تو وہ غیر شعور میں چھپ کر آدمی کے عمل کو متاثر کرتا ہے۔ شاید

جنگل جنگل بھٹکتے ہوئے سیتا رام اور لچھمن انہیں بن باسی آریاؤں کی ترجمان ہیں اور شاید اجودھیا ان آریاؤں کی اسی گمشدہ جنت کا دوسرا نام ہے جو اپنے پہلے نام کے ساتھ اجتماعی حافظے سے محو ہو گئی۔ تلسی کی رامائن میں رام چندر جی یوں کہتے ہیں کہ اجودھیا جی کے سمان مجھ کو بیکنٹھ بھی پیارا نہیں ہے۔ اس بات کو گیانی ہی جانتے ہیں کہ جتنے استھان پرتھوی پر ہیں، ان میں اجودھیا سب سے اوّل ہے اور تلسی داس نے بن باسیوں کی اپنے نگر میں واپسی اس رنگ سے بیان کی ہے کہ لگتا ہے کہ آریہ لوگ صدیوں کے دکھ درد کے بعد اپنی خوابوں کی سرزمین میں داخل ہو رہے ہیں۔

تو کیا بن باس آریہ نسل کا بنیادی طرزِ عمل ہے کہ پھر پھر کر تاریخ کے کسی موڑ پر وہ عود کر آتا ہے اور اس نسل کے لوگوں کے عمل میں اپنے آپ کو دہراتا ہے اور ان کے سر بلا لاتا ہے کیا سیتا میر چندانی کے عمل میں اسی بنیادی طرزِ عمل کی کارفرمائی ہے تو پھر یوں کہیے کہ سیتا میر چندانی بے قرار آریائی روح کی تجسیم ہے ویسے سیتا میر چندانی کا جنسی رویہ بھی کسی قدر آریاؤں کے قدیم جنسی رویے کی چغلی کھاتا ہے اس کے اندر قدیم آریائی عورت سانس لے رہی ہے جو اپنے جنسی جذبے پر بند باندھنا ضروری نہیں سمجھتی اپنے شوہر جمیل سے اسے بدستور محبت ہے مگر اسے جانے کیا ہو جاتا ہے کہ قمر الاسلام چودھری کی طرف ایسے کھنچتی چلی جاتی ہے "جیسے سانپ کی اور اس کا شکار کھنچتا چلا جاتا ہے" پھر وہ عرفان سے محبت کرنے لگتی ہے۔ اس محبت کی بھری بہار میں جمیل سے دوبارہ ملنے کی بھی کوشش کرتی ہے چند راتیں ایک امریکی ٹورسٹ کے ساتھ گزارتی ہے اور بڑی سادگی سے عرفان کو اس سے مطلع بھی کر دیتی ہے۔ پھر تی وا لیس آ کر وہ اس تصور میں مگن رہتی ہے کہ عرفان سے جب اس کی شادی ہو جائے گی تو وہ کراچی واپس جا سکے گی مگر اسی زمانے میں وہ عورتوں کے شکاری پرو جیش بابو کے ساتھ کشمیر کے سیر سپاٹوں کے لئے نکل جاتی ہے۔ جب عرفان امریکہ سے اسے خط لکھ کر پوچھتا ہے کہ "تازہ ترین خبریں جو تمہارے متعلق سنتی ہیں وہ صحیح ہیں؟" تو وہ کسی ریاکاری کسی تریا چرتر کے ساتھ نہیں بلکہ خلوص اور معصومیت کے ساتھ لکھ بھیجتی ہے "میں تمہیں اور صرف تمہیں چاہتی ہوں اور انت سمے تک چاہتی رہوں گی" اس سارے قصے میں سیتا کے یہاں کوئی احساسِ جرم پیدا نہیں ہوتا۔ نہ وہ کسی ذہنی الجھن کا شکار ہوتی ہے۔ نہ مکار اور بے وفا عورت کا روپ دکھاتی ہے۔ وہ ایک سیدھا سچا جنسی رویہ رکھتی ہے اور اس عہد کی یاد دلاتی ہے جب آریاؤں کی وہ جنسی توانائی اجو وہ

باہر سے لے کر آئے تھے۔ برقرار تھی اور انہوں نے پاکبازی کا تصور عورت پر ابھی مسلط نہیں کیا تھا جو آگے چل کر گھٹتی ہوئی جنسی توانائی کے اثر میں آکر مسلط کیا گیا اس کے باوجود اگر سیتا کی جنسی زندگی ایک حسی کیفیت کے ساتھ اس افسانے میں نہیں اُبھرتی تو اس میں سیتا کا قصور نہیں، قصور قرۃ العین کی جھجک کا ہے۔

قرۃ العین حیدر سیتا کو مسٹر لیزلی کے ساتھ مسز لیزلی بن کر ہوٹل کے کمرے میں داخل ہوتے تو دیکھتی ہیں۔ اس سے آگے انہیں تعاقب کرنے اور دیکھنے کی ہمت نہیں پڑتی۔ پھر سیتا اس خاتون کو صبح ہی کو نظر آتی ہے۔ جب وہ سرخ پھولوں والا پردہ ہٹا کر دریچے سے باہر دیکھتی ہے۔ قرۃ العین کا اتنا دیکھ لینا بھی بہت ہے۔ آگے تو ان کے کردار کسی جنسی جذبے کی چغلی ہی نہیں کھاتے تھے۔ بس ایک روحانی وصدہ لکے میں مگن رہتے تھے۔

سیتا کا ذکر تمام ہوا۔ مگر کیا مضائقہ ہے کہ ایک نظر ان مہاجر کرداروں پر بھی ڈال لی جائے جو اس افسانے میں ضمنی طور پر ظاہر ہوتے ہیں۔ سیتا کے گھرانے کے مقابلے میں مہاجروں کے اس گھرانے کو دیکھیے تو عجب سا احساس ہوتا ہے۔ یہ اکھڑے ہوئے لوگ سیتا کے کنبہ والے نہیں ہیں، بلکہ یہ لوگ ہیں۔ سیتا اور اس کے ماں باپ سندھ کی سرزمین سے ضرور اُکھڑ گئے ہیں، مگر اپنی تاریخ اور دیو مالا میں ان کی جڑیں برقرار ہیں۔ سیتا کی جیت یہی ہے کہ وہ گھر سے بے گھر ضرور ہو گئی ہے لیکن اس بے گھر ہونے سے اسے ایک وسیع پس منظر میسر آگیا ہے اس پس منظر میں اس کا کردار تہہ دار بنتا ہے اور اس کے الم کو ایک معنویت حاصل ہوتی ہے۔ مہاجروں کا کنبہ ایسے کسی پس منظر سے مالامال نظر نہیں آتا۔ اس کنبہ کی کسی بوڑھی عورت کو ہجرت کی کوئی روایت یاد نہیں آتی۔ کسی جوان کے طرزِ عمل میں اس تجربے کی کارفرمائی دکھائی نہیں دیتی یہ نقشہ مہاجروں کے زوال احساس کے ساتھ قرۃ العین کے اس قدیم تجربے سے بے اعتنائی کا بھی غماز ہے۔ مگر میری دقت یہ ہے کہ میں نے بچپن میں رام لیلا بھی دیکھی ہے اور ہجرت کی روایتیں بھی سنی ہیں اس لئے جب میں ہند اسلامی تہذیب کے اثر میں سوچتا اور محسوس کرتا ہوں تو ان دونوں تجربوں میں سے کسی کو فراموش نہیں کر سکتا۔

اب میں آخر میں ان حضرات کو ایک خوشخبری دیتا ہوں جو ادب میں افادیت

تلاش کرتے ہیں۔ اس افسانے کا افادی پہلو یہ ہے کہ اس میں تاریخی معلومات وافر مقدار میں فراہم کی گئی ہیں۔ سندھ کی تاریخ اور لنکا کے دیومالائی ماضی کے متعلق مفصل بیانات اس افسانے میں موجود ہیں یہ بیانات میرے لئے تو مصری کی ڈلیاں ہیں جو تجربے میں تحلیل ہو جاتیں تو اچھا تھا اب بھی ان میں لذت تو ہے مگر دانتوں میں آکر کڑکڑ بولتی ہیں۔ رامائن کے اقتباسات بھی اس افسانے کا زیور ہیں۔ مگر اس سلسلے میں بھی میری ایک مجبوری ہے۔ رامائن کو میں معرّب و مفرّس زبان میں ہضم نہیں کرسکتا۔

(۱۹۶۲ء)

تخلیقی اشارہ

ستاروں سے آگے

میں نے تو یہ "مونولوگ"۔ درون ذات کا انعکاس۔ شعور کی رو اور تجریدی خیال آرائی وغیرہ سے ان دنوں استفادہ کیا تھا جب ۱۹۴۰ء میں میری کم عمری کا زمانہ تھا۔ اس طرح دیکھئے تو ان رجحانات کی ابتدا مجھ سے ہوتی ہے تاہم اب تک کسی نے بھی اس حقیقت کو مان کر نہیں دیا ہے۔ "ستاروں سے آگے" میں میری کہانیاں اسی نئے پن کا عکس پیش کرتی ہیں ان میں ایسے تمام خیالات ملتے ہیں جو اردو میں دوسری نسل کا موضوع بنے۔ میرے لئے تو اب یہ سب کچھ قصہ پارینہ ہے میں بہت پہلے ہی ان مراحل سے گزر چکی ہوں اور یہ سب کچھ میں نے لاشعوری طور پر کیا فیشن کے طور پر نہیں۔"

(قرۃ العین حیدر سے انٹرویو

سکریتا پال

طلوع افکار کراچی مئی ۱۹۸۸ء)

یوسف سرمست

چائے کے باغ

قرۃ العین کا یہ مختصر ناول کئی اعتبار سے بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ عینی نے اس چھوٹے سے کینوس پر زندگی کی بڑے ہی وسیع انداز سے عکاسی کی ہے۔ صرف کرداروں کو دیکھا جائے تو حیرت ہوتی ہے۔ راحت کاشانی، فرحت کاشانی، صنوبر، شمشاد، قاسم، واجد، زرینہ، ارسلان، غفور میاں، پاربتی جن سے ہر کردار منفرد ہے اور بڑا گہرا اثر قاری کے ذہن پر چھوڑتا ہے۔ اس کے علاوہ دوسرے کئی اور چھوٹے کردار ہیں جن کی اہمیت اور انفرادیت سے ناول کا تاثر اور گہرا ہوتا ہے۔ ان بیسویں کرداروں کے ساتھ پچاسوں مسائل ہیں جن کو اس فنکارانہ خوبی سے نمایاں کیا گیا ہے کہ ہر مسئلہ ایک سوالیہ نشان بن کر سامنے آتا ہے۔ توارث کا مسئلہ ماحول کا کردار اور شخصیت پر اثر، تقسیم ملک کے بعد کے مسائل، نئے دولت مند طبقے کا ابھر آنا جن کی زندگی کا مقصد صرف دولت ہے، اس کا اثر زندگی پر، اہم اقدار کا زوال، نفسیاتی الجھنیں، امیر اور غریب طبقے کی زندگیوں کا بُعد، صنعتی اور شہری زندگی کے شاخسانے، سرحد کی تقسیم سے دلوں کی تقسیم کی ناکام کوشش، مغربی پاکستان والوں کی بنگال کے عوام سے بے تعلقی، ان سارے مسائل کا احاطہ جس فنکارانہ رکھ رکھاؤ کے ساتھ عینی نے کیا ہے وہ اس ناول کو گراں قدر بناتا ہے ان سب باتوں پر مستزاد ناول کی بے حد اچھوتی ٹیکنک ہے۔ شاید اسی ٹیکنک کی وجہ سے اتنے سے مختصر ناول میں عینی نے اتنی ساری باتیں کہہ دی ہیں۔ اس ناول میں غزل کا اختصار

اوراس کی سادگی اور پرکاری ملتی ہے۔ کسی بھی بات کو شرح وبسط کے ساتھ بیان نہیں کیا گیا ہے۔ صرف اشاروں کنایوں میں بات کہہ دی گئی ہے۔ مختلف حقائق کا بیان یوں ہوا ہے کہ ان کی معنویت پوری طرح سامنے آجائے اسی وجہ سے وارن بیچ نے کہا ہے کہ حقائق فسانہ میں FICTION اسی وقت اہمیت رکھتے ہیں جب حقائق نہیں رہتے بلکہ معنوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔" چائے کے باغ" میں حقائق معنی خیز بن جاتے ہیں۔

ناول میں واقعات کی پیش کشی یعنی اس کی ٹیکنک ہی ناول میں یہ وصف پیدا کرتی ہے برا اچھا بڑا اور سنجیدہ ناول نگار اپنے مواد کے مطابق اس ٹیکنک میں تبدیلی پیدا کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ چائے کے باغ میں اتنی سنجیدگی اور گہرائی ہے کہ عام قاری اس سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا کیوں کہ اس ناول میں ذہن کو چوکنا رکھنا ہوتا ہے۔ مختلف کرداروں اور واقعات کے تسلسل کو پانے کے لئے ناول کو ایک سے زیادہ بار پڑھنا پڑتا ہے۔ قاری کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ وہ مختلف واقعات کو اپنے ذہن میں رکھے اور ذہن کو چوکس رکھے تاکہ وہ مختلف واقعات اور پلاٹ کو اپنے طور پر مربوط کر سکے پھر یہ کہ واقعات کی پیش کشی سے قاری کو خود نتائج اخذ کرنے پڑتے ہیں۔ کیوں کہ سنجیدہ ناول جو اخلاقی سبق ہوتا ہے وہ کبھی بھی راست انداز میں نہیں ہوتا۔ اس لئے مقبول ناولوں کے قاری کے لئے یہ ذہنی ورزش بڑی شاق گزرتی ہے۔ اس لئے عام قاریوں کے لئے ایسے ناولوں کو پسندیدہ نا ملتی نہیں ہوتا۔ کیونکہ اس ناول میں فلش بیک ہی نہیں بلکہ فلش بیک در فلش بیک ہے جو کرداروں اور واقعات کو الجھا دیتا ہے۔ قاری کو ان الجھاؤں کو سلجھانا پڑتا ہے۔

عینی نے" چائے کے باغ" میں سوڈیڑھ سو صفحات میں کئی کہانیاں، بہت سے کردار، بے شمار واقعات، زندگی کے مختلف گوشے سمیٹ لئے ہیں۔ ناول میں خود ناول نگار شروع سے آخر تک موجود ہے۔ اس کی اپنی کہانی صرف اس قدر ہے کہ وہ مغربی پاکستان سے سابق مشرقی پاکستان یعنی بنگلہ دیش ڈوکومنٹری فلم بنانے کے لئے بھیجی جاتی ہے۔ اور یہاں مختلف واقعات اس کے سامنے پیش آتے ہیں۔ دوسرا کردار زرینہ کا ہے جو خود بھی اس ناول کی قصہ گو ہے۔ وہ ڈاکٹر ہے اور ارسلان سے جو چائے کے باغ میں بڑا افسر ہے اس کی شادی طے کر دی جاتی ہے۔ زرینہ اور ارسلان شادی سے پہلے

ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور ایک دوسرے کو فیڈ کرتے ہیں، شادی کے بعد یادوں کی زندگی بسر کرتے ہیں۔ زرینہ کے برعکس کاشانی بہنوں اور صنوبر کے کردار ہیں اور ان کی کہانیاں اور ان سے وابستہ شمشاد قاسم اور واحد کی کہانیاں ہیں اور یہاں غریب طبقے کے کرداروں کی جھلک بھی ملتی ہے۔ جس میں غفور میاں اور پاربتی کی محبت کی کہانی بھی شامل ہے۔

ناول کی ایک طرح سے مرکزی کہانی اس وقت ہی شروع ہوتی ہے۔ جب ناول نگار اسٹیشن پر ایک دیوہیکل امریکن اور اس کی سنہری بالوں والی میم کو دیکھتی ہے۔ جب ناول نگار پھر اس میم سے کلب میں دوچار ہوتی ہے جہاں اس کی بہن اور سہیلی زرینہ یکایک اس میم کے تعلق سے انکشاف کرتی ہے۔ یہ عورت امریکن ہرگز نہیں ہے ہندوستانی میرا مطلب ہے، پاکستانی ہے۔ شرط لگالو۔ اور جب سنہری بالوں والی میم اپنا نام "ریٹا فرزیر" بتاتی ہے تو زرینہ کہتی ہے۔ اور تو اور یہ نام بھی بوگس ہے۔ شرط لگالو" اور امریکہ کے متعلق جب ریٹا کچھ کہتی ہے تو زرینہ بتاتی ہے۔ "یہ بھی جھوٹ ہے۔ یہ امریکہ آج تک نہیں گئی" اور یوں ناول کے اہم کردار راحت کاشانی سے قاری کا تعارف ہوتا ہے۔ لیکن زرینہ جو اس ناول کی قصہ گو بھی ہے جب اپنی داستان شروع کرتی ہے تو فلش بیک سے کام لیتی ہے جس میں خود ابتدا میں راحت کاشانی کا کہیں ذکر نہیں آتا۔ بلکہ داستان شروع ہوتی ہے صنوبر کی زندگی کی کہانی سے۔ مقام کلکتہ ہے۔ یہاں صنوبر کی شادی شمشاد سے ہوتی ہے جو اسے پرستش کی حد تک چاہتا ہے۔ تقسیم ملک کے بعد یہ تینوں ڈھاکہ منتقل ہوجاتے ہیں۔ شمشاد کے ساتھ اس کے دونوں دوست قاسم اور واحد بھی رہتے ہیں۔ جنہیں شمشاد سگے بھائیوں سے زیادہ سمجھتا ہے۔ اور پھر زرینہ کہتی ہے۔" اب میں تم کو ایک بات بتادوں۔"

——— یہ چاروں، شمشاد، صنوبر، قاسم اور سب ہی اوسط درجے کے لوگ تھے۔ ان کو کتابوں سے خاص دلچسپی نہ تھی۔ سیاسی شعور اور آرٹ وارٹ سے کوئی ربط نہ تھا۔ ہلکے پھلکے لوگ تھے۔ جو اس طبقے میں ہر جگہ نظر آتے ہیں، اچھی ملازمتیں مستقبل کی ترقی اور آسایش ان کی زندگیوں کے محور تھے۔ صنوبر

بھی سیدھی سادی لڑکی تھی اور خود کو بہت سے کی لکھنوی
بیگم سمجھنے کی شوقین تھی، قصہ کوتاہ چاروں اپنی اپنی جگہ بہت
شریف اور ڈھنگ کے لوگ تھے۔ ان میں آوارہ اور گھٹیا کسی کو
نہیں کہا جا سکتا ـــــــ

یہ کہہ کر پڑھنے والے کے لئے ایک اور سوالیہ نشان ناول نگار نے چھوڑ دیا ہے۔ کیوں کہ ان تمام باتوں کے باوجود شمشاد کی غیر موجودگی میں قاسم اور صنوبر "ایک دوسرے کے بیحد قریب آگئے"، اگرچہ صنوبر ایک بچہ کی ماں بن چکی تھی۔ لیکن پھر بھی عشق، وحشت تک پہنچ جاتا ہے۔ صنوبر شمشاد سے طلاق لے لیتی ہے، لیکن صنوبر اپنے بچے کے لئے تڑپتی ہے تو قاسم اس پر یوں برس پڑتا ہے" علامہ راشد الخیری کی اس ٹریجک ہیروئن نے خدا کی قسم اب مجھے بور کر دیا ہے"۔ لیکن ایسے میں واحد ہمیشہ صنوبر کی دلداری کرتا ہے یہ کہہ کر کہ "تم اپنی کشتیاں جلا چکی ہو۔ اب قاسم سے لڑائی جھگڑے شروع نہ کر دینا۔ کہیں کی نہ رہو گی"۔ "وہ مزید روتی اور واحد مزید دلاسے دیتا"۔ صنوبر کو اور دو بچیاں ہو جاتی ہیں اور وہ بظاہر مطمئن اور خوش باش زندگی گزارنے لگتی ہے۔ لیکن ایک چھوٹا سا واقعہ پیش آتا ہے۔

ـــــــ ایک چھوٹا سا سفر۔ ایک بظاہر غیر اہم ملاقات،
ایک منظر کی سرسری جھلک، ایک مختصر سا خط، ایک تحریر
بے دھیانی میں کہے ہوئے چند الفاظ، زندگی کا دھارا بدل
دیتے ہیں۔ ایک لمحہ جہنم کو جنت اور جنت کو جہنم میں تبدیل
کرنے پر قادر ہے، ایک لمحہ، صرف ایک لمحہ ـــــــ

ناول کا یہ اقتباس ناول نگار کی بڑائی اور زندگی کے غائر مطالعہ کا ایک چھوٹا سا ثبوت ہے۔ اصل میں ناول کے واقعات کے سلسلے میں ایسے ہی فکر انگیز ٹکڑے پورے ناول کی فضا کو بناتے ہیں اور ان ہی سے ناول نگار کے درجے کا تعین ہوتا ہے۔ زندگی کو دیکھنے اور دکھانے کے یہی زاویے کسی بھی ناول میں بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ اور ان ہی سے درجۂ اول کے ناول نگار، دوسرے درجے کے ناول نگاروں سے ممتاز ہوتے ہیں۔ بہرحال جو واقعہ پیش آتا ہے وہ یہ ہے کہ قاسم بمبئی جاتا ہے۔ صنوبر بھی ساتھ ہوتی ہے۔ بمبئی میں صنوبر

کو ایک دوست نے یہ صلاح دی کہ میں راحت کاشانی اور مسز سروپ کمار یعنی فرحت کاشانی بمبئی کی سیر کے لئے اس کی بہترین گائیڈ ثابت ہوں گی۔ قاسم کو مخالفت کرتا ہے لیکن صنوبر ان دونوں کے ساتھ ہو لیتی ہے، اس نکتہ پر ناول میں ایک دوسرا فلش بیک، شروع ہوتا ہے۔ اور خود داستان گو کے الفاظ میں فلش بیک در فلش بیک، شروع ہوتا ہے۔ ناول میں کہانی کہنے کی یہی منفرد ٹیکنک عام قاری کو گڑبڑا دیتی ہے۔ اور اسی وجہ سے ناول نگار کا اصرار ہے کہ صنوبر کی کہانی اس نکتہ تک ذہن میں رکھو۔"

دوسرے فلش بیک میں راحت اور فرحت کی پچھلی زندگی بیان کی گئی ہے۔ راحت کلکتہ میں وار پبلسٹی کے محکمہ میں اسسٹنٹ انفرمیشن آفیسر تھی اور سارے کلکتہ میں تہلکہ مچائے ہوئے تھی کیونکہ اس وقت وطنِ عزیز اس قدر ماڈرن نہیں ہوا تھا مگر یہ حسینہ نازنین کلکتے کے لوئیر سرکلر روڈ کو پیرس کا لیٹن کوارٹر گردانتی تھی اور واجد صاحب کے ساتھ رہا کرتی تھی۔"

گو واجد، راحت کے ساتھ رہتا تھا لیکن وہ راحت سے اس لئے شادی نہیں کرتا ہے کہ وہ اس سے "محبت" کرتا ہے لیکن اس کی عزت نہیں کرتا۔ بعد میں معلوم ہوتا ہے کہ راحت نے کسی لوفر نواب زادے سے شادی کر لی ہے۔ چند دن میں طلاق بھی ہو جاتی ہے۔ فرحت اسی زمانہ میں کلکتے میں آتی ہے۔ گو وہ معمولی شکل وصورت کی لڑکی تھی لیکن وہ گھڑوں سیکس اپیل رکھتی ہے بہنیا قاسم سے اس کے معاشقہ کا آغاز ہوتا ہے۔ تقسیم کے بعد فلمی دنیا کے شوق میں دونوں بہنیں بھی چلی جاتی ہیں۔ لیکن شکلیں چونکہ کیمرے کے لئے موزوں نہ تھیں اس لئے فلم اسٹار نہ بن سکیں۔ فرحت ایک فلمی ہیرو سے سول میرج کر لیتی ہے اور راحت ایک غیر فلمی ہیرو سے گندھروواہ رچا لیتی ہے۔ فرحت کا ہیرو لاکھوں روپے اس کے نام منتقل کر کے کہیں چلا جاتا ہے اور یہ قاسم کے ساتھ رنگ رلیاں مناتی ہے۔ صنوبر ایسی ہی حالت میں اسے دیکھ لیتی ہے۔ لیکن یہ سب کچھ دیکھ کر بھی خون کا گھونٹ پی کر وہ خاموش رہنے پر مجبور تھی کیونکہ وہ اپنی کشتیاں جلا چکی تھی۔ یہاں آکر گویا ایک اور فلش بیک شروع ہوتا ہے۔ زرینہ اپنی شادی کے سلسلے میں جب ڈھاکہ جاتی ہے تو پھر اس کی ملاقات راحت سے ہوتی ہے۔ زرینہ کلکتہ میں اس سے پہلی بار مل چکی

تھی۔ راحت صرف پچاس روپے لے کر ہندوستان سے چلی تھی۔ لیکن چند ہی روز میں وہ ڈھاکے کے مہنگے ترین ہوٹل میں اٹھ آتی ہے۔ کیونکہ ایک جرمن اب اس کی نازبرداریاں کر رہا تھا۔ اسی زمانہ میں فرحت بھی بیک ڈور سے ڈھاکہ زینار روپیا منتقل کرتی ہے۔ اور خود بھی یہیں آجاتی ہے۔ فرحت کے ڈھاکہ آجانے سے قاسم کی محبت جاگ اٹھتی ہے اور وہ صنوبر سے بیزار ہو جاتا ہے۔ دونوں میاں بیوی کی طرح رہنے لگتے ہیں لیکن تھوڑے ہی دنوں کے بعد زرینہ کی جب فرحت سے ملاقات ہوتی ہے تو وہ قاسم کے بارے میں اپنی لاعلمی کا اظہار کرتی ہے اور راحت جرمن کے بجائے امریکن سے شادی کرنے والی تھی اور بجائے راحت کاشانی کے ریٹا فریزر اپنے آپ کو کہلوانا چاہتی ہے۔ یہ وہی سنہری بالوں والی میم صاحب ہیں جو زرینہ کو پہچاننے سے انکار کر دیتی ہے۔ چند دن کے لئے جب فریزر کہیں چلا جاتا ہے تو راحت ہربرٹ کے ساتھ رہنے لگتی ہے اور فریزر اُن دونوں کو ساتھ دیکھ کر ہربرٹ کو قتل کر دیتا ہے۔

اس طرح فلیش بیک در فلیش بیک کے ذریعہ کرداروں کے خط و خال نمایاں کئے گئے ہیں۔ اسی سلسلے میں زرینہ کی شادی کا واقعہ بیان کر دیا گیا ہے اور غریب طبقے کے غفور میاں اور پاربتی کا رومان، اور اس رومان کے نتیجے میں ان کے سرحد پار کرنے کا واقعہ بھی قصہ گوئی کے درمیان وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ماضی کے ان تمام واقعات کو سمیٹنا اور ان کو حال سے وابستہ کرتا ہوا اور کئی سوالیہ نشان چھوڑتا ہوا یہ ناول اختتام کو پہنچتا ہے جو قرۃ العین حیدر کے ناول کی ٹیکنیک پر غیر معمولی عبور کی دلیل ہے۔ اصل میں ٹیکنیک پر یہ قابو ہیگل کے کہنے کے مطابق فکر و محنت اور مشق سے حاصل ہو سکتا ہے۔ وارن بیچ کے کہنے کے مطابق ٹیکنک ایک خاص تاثر پیدا کرنے کا اہم ترین ذریعہ ہے۔ اسی لئے ناول کا مجموعی تاثر اور اس کی فکر انگیزی بعض وقت بالکلیہ ٹیکنک سے وابستہ ہوتی ہے۔ راحت کاشانی کی مخصوص زندگی اپنے تمام ماحول اور پس منظر کے ساتھ جزئی تکمیل کے ساتھ اور صد درجہ سوالیہ انداز میں اس مخصوص ٹیکنک کی وجہ سے اُبھر آئی ہے۔ ناول کے آخری حصہ میں راحت کاشانی کا ایک خط ملتا ہے جو ناول کے سارے واقعات اور راحت کاشانی کی پوری زندگی پر پھر سے غور کرنے کی دعوت دیتا ہے۔

______ میرے پیارے اباجی، تسلیم، راشدہ پھوپھی کے خط سے معلوم ہوا کہ آپ کی طبیعت زیادہ خراب ہے۔ میں نے اندور کے ہسپتال میں اسپیشل وارڈ کا انتظام کروا دیا ہے۔ آپ آپریشن کے لئے فوراً وہاں داخل ہو جایئے۔ میرا دل آپ کو دیکھنے کے لئے تڑپتا ہے اور بے حد پریشان ہوں اور جلد آپ کے پاس پہنچنے کی کوشش کروں گی۔ اللہ تعالیٰ آپ کا سایہ ہمیشہ ہمیشہ ہمارے سروں پر قائم رکھے۔ آمین۔

آپ کی تابعدار بیٹی، محمودہ ______"

محمودہ کا راحت کاشانی بن جانا سماجی المیہ ہے۔ محمودہ کیوں اور کن حالات کی وجہ سے راحت کاشانی بن گئی۔ یہ سماج کا ایک اہم مسئلہ بھی ہے۔ یہی محمودہ، واجد کے ساتھ رہ کر کلکتہ کو پیرس بنا لینی ہے، مسز لوفر نواب، مسز غیاث الدین، مسز ہر سگفرڈ خان باخ، مسز چارلس فریزر اور نہ جانے کیا کیا محمودہ بن گئی۔ آخر کیوں؟ محمودہ کا یہ فریب مسلسل کیوں اور کس لئے ہے؟ یہ بات بڑی سوالیہ علامت بن کر قاری کے ذہن پر چھا جاتی ہے۔ خود ناول نگار کا بھی یہی سوال ہے؟

______ محمودہ بنت عیسی الصمد، تم کو اس پیہم خود فریبی، اس فرار مسلسل سے کیا حاصل ہوا؟ کچھ بتاؤ ______ کچھ تو کہو ______

آیئے اس فکر انگیز سوال کا جواب خود ناول میں تلاش کرنے کی کوشش کریں۔ یہاں کئی جواب ملیں گے۔ توارث، نسلی خصوصیات اور خاندانی ماحول بھی ایک جواب ہو سکتا ہے۔ راحت ایک خانہ بدوش عورت کی لڑکی ہے۔ اس لئے اخلاقی اقدار کی قدر و قیمت ہی سے شاید وہ واقف نہ ہو سکی۔

______ راحت آپا کی ممی خانہ بدوش ہیں یعنی جپسی اور فورٹ سنڈیمن اور لورالائی سے لے کر ہیت تک ان کے قبیلے کی گھنٹیاں صحرا کی چاندنی میں گونجتی رہتی ہیں...... واجد چچا کی بہنوں نے ...... طعنہ دیا کہ تم آخر ہو کون اٹھائی

گیری، اُچکی۔ اِدھر اُدھر ڈاکے ڈالتی پھرتی ہو، تباہ و برباد کر ڈالتی ہو لوگوں کو ـــــ

ہو سکتا ہے کہ اسی پس منظر کی وجہ سے رفتہ رفتہ پیسا اور دولت ہی زندگی میں سب کچھ بن کر رہ گئے ہیں۔ کیوں کہ ہماری زندگی کی یہ ایک المناک حقیقت ہے کہ اس میں پیسا قدرِ اوّل کی حیثیت حاصل کر چکا ہے اس کے آگے کوئی قدر باقی رہی ہے اور نہ ہی کوئی اخلاقی ذمہ داری۔ آج کے سماج میں زندگی میں کامیابی کا یہی واحد پیمانہ بن گیا ہے۔

ـــــ آزادی کے بعد دونوں ملکوں میں نیا دولت مند طبقہ ابھرا۔ حصولِ زر جس کا واحد آدرش تھا اور جو ہر قسم کی تہذیبی و اخلاقی اقدار سے بے بہرہ اور بے تعلق تھا۔ شراب نوشی، فیشن ایبل عیاشی اور ریاکاری کے اس عظیم الشان دور نے ایسی روایات کو جنم دیا۔ جس کے آگے بے چاری راحت کاشانی بھی ماند پڑ گئی۔ اب راحت اور فرحت کا شاپ انوکھا نہیں رہا تھا ـــــ

آزادی کے بعد اس طبقے کا ابھر آنا ہماری زندگی کی کتنی بڑی ٹریجڈی ہے اور اس ٹریجڈی کو ہم کس طریقے سے بھگت رہے ہیں۔ یہ بات اب کسی بھی باشعور آدمی کی نظر سے پوشیدہ نہیں ہے۔ لیکن زندگی کی ان بھیانک حقیقتوں کو اس قدر خوبصورت انداز سے بے نقاب کرنا اور اس قدر فکر انگیز انداز سے ایسے گمبھیر مسائل کو اٹھانا صرف سنجیدہ ناول نگاری سے ممکن ہے۔ اس مسئلہ کی وجہ سے ہر قسم کی ملاوٹ اور گراوٹ ہمارا مقدّر بن چکی ہے۔ بہر حال حصولِ زر کے لئے راحت کاشانی فلم انڈسٹری کا رُخ کرتی ہے۔ لیکن اُسے یہاں ناکامی ہوتی ہے :

ـــــ یہ اس کے لئے بڑا المیہ تھا احمق الذہن، خالی الذہن چوٹی کی فلم اسٹار بن کر لاکھوں کما رہی تھی اور ایک عالم میں مشہور ہو گئی مگر راحت اپنے غیر معمولی حسن، ذہانت، فنی صلاحیت اور اخلاقی آزادی کے باوجود کچھ نہ

بن سکی۔ اس احساسِ محرومی اور ناکامی کی تلافی کے لئے وہ تلوار کی دھار پر سے گزر گئی ——

چونکہ دولت کمانے کا بہترین طریقہ فلم انڈسٹری تھی۔ اور جب اُسے وہاں ناکامی ہوتی ہے تو وہ ہر جگہ سونا کھودتی پھرتی ہے اور شاید اسی وجہ سے وہ نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا ہوتی ہے۔ یا یہ کہ نفسیاتی الجھن اُسے ایسے حالات میں مبتلا کر دیتی ہے۔ راحت کی فطرت میں شدید نمائش پسندی تھی اور بقول ہکسلے نمائش پسندی خواہ کسی صورت میں ہو VULGAE ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے راحت اپنے جسم کی نمائش کرتی ہے:

—— انسانی جسم کے متعلق سارا مسئلہ رویے کا ہے۔ ڈاکٹروں کا رویہ، شاعروں سنگتراشوں اور مصوروں کا جمالیاتی رویہ اور سیدھی سیدھی جنسی اپروچ جس میں صحت مند اور مریضانہ رویے شامل ہیں۔ یہ واقعہ کہ راحت نے مجھے غسل خانے میں بلایا اس کی جسمانی نمائش پسندی یعنی EXHIBITIONISM کا غماز تھا۔ راحت کو اپنے خوبصورت جسم کا شدید احساس تھا ——

راحت کے کردار کی یہی تہہ دار گتھیاں اس کے متعلق قاری کو سوچنے پر مجبور کرتی ہیں۔ راحت مسلسل اپنے آپ کو فریب دیتی ہے۔ وہ طرح طرح کے دل خوش کُن جھوٹ بولنے کی بے حد شوقین اور عادی ہے، شاید یہی جھوٹ اس کی زندگی کا سہارا بن چکے ہیں۔ کیونکہ وہ اپنے کو بے حد غیر محفوظ محسوس کرتی ہے اور چاہتی ہے کہ کسی نہ کسی طرح خود کو ایسے لوگوں سے مماثل کرے جن کے قدم زندگی بار مضبوطی سے جمے ہیں۔

محمودہ کو راحت کا ثانی بنانے والے کئی عوامل ہیں۔ اپنے باپ کی یہ تابع دار بیٹی جو باپ کی صحت اور آرام کا ہر ممکن طریقے سے خیال رکھتی ہے۔ جب طرح طرح کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے تو ایک باشعور قاری سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ ایسی کیوں ہے اور کس لئے؟ شاید یہ صنعتی اور شہری زندگی کی ایسی لعنت ہے جس

سے مفر ممکن نہیں:

——— کوئی چار مہینے کی بات ہے، میں ڈھاکے گئی ہوئی تھی۔ وہاں اب ریسٹوران اور نائٹ کلب کھل گئے ہیں۔ اور ڈھاکہ وہ پہلا سا خوابیدہ پرفسوں شہر نہیں۔ بہرحال، تو وہاں ایک دکان سے نکل رہی تھی کہ کیا دیکھتی ہوں کہ قصبہ ریسٹوران کے سامنے ایک چمکدار تھنڈربرڈ کھڑی ہے جس کا ہڈ اترا ہوا ہے اور پچھلی سیٹ پر فرحت اور عصمت کاشانی نواب زادیوں کے انداز میں بڑے ٹھسے سے بیٹھی ہیں ———

نئے دولت مند طبقے کا اُبھر آنا اور دولت کا ہر چیز کے لئے معیار بن جانا مختلف انداز کے زوال کا ایک ایسا پہلو ہے جس کی طرف یوں بے حد اچھوتے انداز سے دعوتِ فکر دینا ایک بڑے فنکار ہی سے ممکن ہے۔ اب اس لعنت سے گریز ممکن ہے یا نہیں۔

——— اور تب دفعتاً مجھ پر انکشاف ہوا۔ تمہارا اور میرا محبوب خوابیدہ مرغان مرنج، سیدھا سادا، غریب، شریف، بھولا بھالا پروِنشل ڈھاکہ ایک ماڈرن صنعتی (SOPHISTICATED) بڑا شہر بن چکا ہے اور اس حیرت انگیز قلب ماہیت کی ایک علامت یہ چمکیلی تھنڈربرڈ بھی ہے جو قصبہ ریسٹوران کے سامنے کھڑی ہے ———

——— لیکن ملک کی اس خوش آیند ترقی کے ساتھ یہ شاخسانے ناگزیر ہیں۔ ہمیں اسی چمکدار تھنڈربرڈ کو بھی غالباً قبول کرنا ہوگا ———

سنجیدہ ناول نگار یوں طرح طرح سے ذہن اور فکر کے دریچوں پر دستک دیتا ہے۔ لیکن ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ ہم اس کی آواز پر کان دھریں، اگر ہم اس کے پیش کردہ مسائل پر غور نہیں کر سکتے تو اس میں ہمارا قصور ہے نہ کہ ناول نگار کا۔ ناول کو مجموعی طور پر دیکھنا ہوتا ہے۔ صرف راحت کاشانی کے برہنہ بٹ میں بیٹھ جانے کو ہی سب کچھ سمجھ لینا، یا اس کے مختلف آدمیوں سے تعلقات ہی پر توجہ کر کے

یا صنوبر کے شوہر بدلنے کو ہی پیش نظر رکھ کر کوئی حکم ناول کے متعلق لگانا صحیح نہیں ہے۔ بعض وقت ان باتوں کا محاسبہ بڑی شد و مد سے کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں والٹر نے جو بات کہی ہے۔ ہمیشہ پیش نظر رکھنی چاہیئے۔ اس کا کہنا ہے کہ کتاب اچھی ہوتی ہے یا بُری وہ اخلاقی یا غیر اخلاقی نہیں ہوتی۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کیونکہ اچھی بات کسی طور پر اور کسی صورت میں بھی غیر اخلاقی نہیں ہو سکتی اور بُری کتاب کے اخلاقی ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ آج کا سنجیدہ لکھنے والا کبھی پرانے انداز سے یعنی راست انداز سے اخلاقی سبق نہیں دیتا۔ کیوں کہ سنجیدہ لکھنے والے باشعور قاری کو پیش نظر رکھ کر لکھتے ہیں۔ مقبول ناولوں کے پڑھنے والے یا اسی انداز میں سوچنے والے سنجیدہ لکھنے والے جو اخلاقی سبق دیتے ہیں ان کو حاصل نہیں کر سکتے یا حاصل کرنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے۔ کیونکہ آج کا بڑا فنکار اخلاقی حقیقتوں کا اظہار مانوس طریقے پر نہیں کرتا کیونکہ مانوس طریقے بقول الڈوس ہکسلے کو SHOCK نہیں پہنچاتے۔ اس لئے قابلِ توجہ نہیں بن سکتے۔ اس لئے آج کے سنجیدہ لکھنے والے شاک دے کر اخلاقی سبق بھی دیتے ہیں اور زندگی کی حقیقتوں اور سچائیوں کا اظہار کرتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے بھی ہماری موجودہ زندگی کے تلخ حقائق کو بے حد فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اور سچ پوچھیے تو بڑا ہی واضح اور اہم اخلاقی سبق بھی دیا ہے لیکن چونکہ تلخی شکر میں لپٹی ہوتی ہے اس لئے صرف سطح کو دیکھنے والے غلط نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں۔ کیونکہ اس سبق کو پانے کے لئے تحلیل و تجزیہ کی ضرورت ہے جیسا کہ فرانک نوراس نے کہا ہے ہر ناول کا کوئی نہ کوئی مقصد ہوتا ہے (لیکن اچھا ادب مقصدیت کا شکار نہیں ہوتا۔) اس کا کہنا کہ ہر ناول تین باتوں میں سے کسی ایک بات کی وضاحت لازمی طور پر کرتا ہے۔ (۱) یا تو وہ کوئی بات بیان کرتا ہے (۲) یا کسی چیز یا بات کو پیش کرتا یا دکھاتا ہے (۳) یا کوئی بات ثابت کرتا ہے۔ معمولی ناول میں کسی چیز کا بیان ملتا ہے۔ اس سے بہتر ناول کسی چیز کو دکھاتا ہے یا کسی بات کی وضاحت کرتا ہے۔ اور سب سے اچھا ناول کسی بات کو ثابت کرنے کے لئے پہلے اسے بیان کرنا ضروری ہوتا ہے۔ اور پھر اس کی وضاحت کرنی پڑتی ہے اور پھر کہیں اسے ثابت کیا جا سکتا ہے۔

چائے کے باغ، میں یہ تینوں باتیں ملتی ہیں عینی نے یہ ثابت کیا ہے، اگرچہ اس طرح

کی تشریح سے ناول کا حسن متاثر ہوتا ہے اور یوں خواہ مخواہ بدذوقی کا مرتکب ہونا پڑتا ہے کہ غلط طریقے سے زندگی گزارنے کے نتائج بھی برے ہی نکلتے ہیں۔ اگر زرینہ، صنوبر اور راحت کی زندگی کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت بالکل واضح طور پہ سامنے آتی ہے۔ زرینہ صرف داستان گو نہیں ہے۔ بلکہ خود اس کی زندگی بھی ناول میں پیش کی گئی ہے تاکہ اس کی زندگی کو سامنے رکھ کر صنوبر اور راحت کی زندگیوں کو دیکھا جائے۔ صنوبر شوہر بدلتی ہے لیکن ہر بار اپنے کیے کی سزا پاتی ہے۔ وہ شمشاد سے دغا کرتی ہے لیکن اپنے لڑکے کے لئے اُسے تڑپنا پڑتا ہے اور جس بے وفائی اور بے حیائی سے وہ شمشاد کو دھوکا دیتی ہے۔ قاسم اس سے بالکل اسی انداز سے بے وفائی کرتا ہے۔ اور اُسے دھوکا دیتا ہے۔ صنوبر کو نہ صرف اپنے کیے کی سزا ملتی ہے بلکہ وہ سماج میں بھی لوگوں کی نظروں سے گر جاتی ہے جو بجائے خود ایک سزا ہے۔ زرینہ کی بہن کھلے الفاظ میں صنوبر کی سرزنش یوں کرتی ہے۔

—— بیٹا جس مرد کے ساتھ میں تمہارے باپ نے تمہارا ساتھ دیا، اسے تم بلا قصور ٹھکرا کر چلی آئیں۔ کیا قاسم سے بیاہ کرتے وقت تم کو معلوم نہ تھا کہ یہ دراصل کس قسم کا انسان ہے؟ "خود کردہ را علاج نیست" بی بی اب صبر کرو ——

—— یہاں چلتے چلاتے ناول نگار نے یہ بھی ظاہر کر دیا کہ یہ اندازِ فکر قابلِ قدر ہے گو اب معدوم ہو رہا ہے۔ "تم جانتی ہو آپا اُن پتی ورتا عورتوں میں سے ہیں جن کا ایمان ہے کہ اگر شوہر شرابی، بد معاش، جرائم پیشہ بھی ہو تب بھی بیوی کو مرتے دم تک اس کے ساتھ نباہ کرنا چاہیے" آپا ڈولا آئے اور جنازہ نکلے والے مدرسۂ فکر سے تعلق رکھتی ہیں۔ (اور صد افسوس کہ یہ مدرسۂ فکر تیزی سے معدوم ہوتا جا رہا ہے) چنانچہ اصولی طور پہ اسی حرکت کو ناپسند کرتی تھیں کہ وہ اپنا شوہر اور بچہ

چھوڑ کر دوسرے آدمی کے گھر آ گئی ——

صنوبر اپنی آنکھوں سے قاسم اور فرحت کو ایک ساتھ دیکھ کر خاموش رہنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ اس سے بڑھ کر اُس کے لئے کیا سزا ہو سکتی ہے۔ اور پھر وہ جس ذہنی کرب اور انتشار سے گزرتی ہے یہ بات بھی خود اخلاقی سبق رکھتی ہے۔

صنوبر سے زیادہ راحت کاشانی کا کردار اخلاقی سبق دیتا ہے۔ راحت کاشانی اپنا سب کچھ بھی داؤ پر لگا کر کہیں کی بھی نہیں رہتی، وہ سماج میں جتنا گرا ہوا مقام رکھتی ہے ناول کے شروع سے آخر تک ظاہر ہے۔ زرینہ جس طرح راحت کاشانی کا ذکر کرتی ہے، واجد کی بہنیں جس طرح ذلیل کر کے اسے واجد کے گھر سے نکالتی ہیں، زرینہ کی بہنیں جس طرح اس قسم کی لڑکیوں سے نہ ملنے کی ہدایت کرتی ہیں، اسی طرح جگہ جگہ راحت کی ذلّت آمیز زندگی کو نمایاں کیا گیا ہے۔ گو راحت اور فرحت جیسی لڑکیاں نواب زادیوں کے جیسے "ٹھسے" سے رہتی ہیں۔ عالی شان کاروں میں گھومتی پھرتی ہیں۔ لیکن راہ گیروں کے فقرہ کسنے سے سماج میں ایسی عورتوں کی جو عزت ہے وہ بڑی عمدگی سے ظاہر کی گئی ہے یعنی "سونا کھودنے والی پبلک سیکٹر" راحت زندگی میں اپنے آپ کو ایسے لوگوں کے مماثل کرنے کی کوشش کرتی ہے جن کے قدم مضبوطی سے جمے ہوتے ہیں لیکن ظاہر ہے کہ وہ اب بہت دور نکل آئی تھی۔ اس کے لئے ممکن نہ تھا کہ وہ زرینہ کی طرح ایک باعزت اور شریفانہ زندگی بسر کرے۔ راحت جیسے کرداروں کا زندگی اور سماج میں جو حشر ہوتا ہے۔ اس کو قرۃ العین نے بہر ممکن طریقہ سے نمایاں کیا ہے۔ راحت اپنا سب کچھ کھو کر بھی کچھ نہیں پا سکی، راحت کا خط جو پچھلے صفحات پر پیش کیا جا چکا ہے اس کی پریشانی اور شدید کرب کو ظاہر کرتا ہے۔ اگرچہ وہ زندگی میں کئی آدمیوں سے وابستہ رہتی ہے۔ لیکن اس کی زندگی جس درجہ تنہا ہے اس کو ناول نگار نے بڑی ہی خوبصورتی سے ظاہر کیا ہے۔ جو ناول نگار کی اعلا فنکاری کی روشن دلیل ہے۔ راحت کے خط کے ساتھ ایک کاغذ بھی ملتا ہے جس پر:

—— آڑی ترچھی لکیریں بنی تھیں، پانچ چھ مرتبہ دھرایا گیا تھا میں کہاں کہاں سے گزر گئی۔ میں کہاں کہاں سے ——

اور اس کے بعد ایک کونے میں لکھا تھا۔ شاید کہ چمن مہکا، شاید کہ بہار آئی، دنیا کی وہی رونق، دل کی وہی تنہائی ——

راحت کی ٹریجڈی اپنے اندر زبردست اخلاقی سبق رکھتی ہے۔ قرۃ العین نے زرینہ صنوبر اور راحت کی زندگیوں کو پیش کر کے ثابت کیا ہے کہ کس طرح صنوبر اور راحت مختلف راہوں پر بھٹکتی رہیں۔ ان کی زندگیاں پریشان بھی رہیں اور منتشر بھی۔ لیکن زرینہ کی زندگی نہایت خوش باش اور مطمئن تھی۔ زرینہ ایک جگہ خود بتاتی ہے کہ وہ اپنا راستہ صنوبر اور راحت کی زندگیوں کو دیکھ متعین کرتی ہے۔ گویا ان کی زندگی سے سبق لیتی ہے۔

—— سچی بات یہ ہے کہ اباّ میاں کی بیماری اور صنوبر وغیرہ کی تنہائی کنفیوزڈ اور جلے تکی زندگیوں کا مرقع دیکھنے کے بعد بہیاّ میں نے ہڑبڑا کر ھاں کر دی۔ (اور اللہ کا شکر ہے کہ اپنے اس فیصلے سے بے حد، بے حد خوش ہوں) ——

یہ تینوں کی زندگی اس شعر کی تفسیر ہے ؎

وابستگانِ منزل کی سیدھی سی ایک راہ حق گم کردگانِ منزل کی بے شمار راہیں

اور راحت کی زندگی جو ہمیں سبق دیتی ہے گویا اس شعر کی پوری وضاحت ہے۔

مسرت زندگی کا دوسرا نام
مسرت کی تمنا مستقل غم

بعض حضرات "چائے کا باغ" پر یہ اعتراض بھی کرتے ہیں کہ اس میں غریب طبقہ کی زندگی جس تفصیل کے ساتھ پیش کی جانی چاہیے تھی پیش نہیں کی گئی یا پھر عفور اور پاربتی کے کرداروں سے بہت کام لیا جاسکتا تھا لیکن ناول نگار نے توجہ نہیں کی۔ لیکن یہ اعتراض بھی ناول کو غائر نظر سے نہ دیکھنے کا نتیجہ ہے۔ ناول نگار نے خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اس نے غریب طبقے کی زندگی کو پیش نہیں کیا ہے:

—— مگر ایک قسم کی زندگی اور بھی ہے۔ جس کو میں اس سرزمین پر سارے میں کھوجتی پھرتی ہوں۔ وہ چاروں طرف بکھری نظر آتی ہے، جس کو میں دیکھ

ہو رہے الفاظ اور رسولانڈ کی رمیل کی گرفت میں لانا چاہتی ہوں مگر وہ زندگا اتنی زخمی، اتنی گمبھیر، اتنی وسیع و عظیم ہے کہ اس کی عکاسی اور ترجمانی کے لئے دل و جگر کا خون کرنا ہوگا۔ پھر بھی کامیابی مشکل ہے۔ یہ میرا قلم کتنا کمزور اور ناکافی اور بے معنی اور مجبور ہے ——

اصل میں ناول نگار کے قلم کی یہی کمزوری اس کی قوت ہے۔ ہر اچھے اور بڑے نگار کا اس کا اپنا ایک RANGE دائرہ عمل ہوتا ہے۔ اور بڑے ناول نگار کو اسی بات کا احساس ہوتا ہے کہ وہ اگر اپنے "دائرہ عمل" سے نکل جائے گا۔ تو اسے کامیابی نہیں ہو گی۔ لیکن معمولی درجے کے ناول نگار ہر جگہ ہاتھ مارنے کی کوشش کرتے ہیں اسی وجہ سے کہیں سے بھی کچھ بھی حاصل نہیں کر سکتے جین آسٹین نے زندگی بھر متوسط طبقے کی زندگی اور ایک خاص ماحول کو پیش کیا۔ اسی طرح ورجینیا وولف کا بھی اپنا ایک مخصوص دائرہ عمل ہے۔ اس مخصوص دائرہ عمل کی وجہ سے ان کی عظمت پر کسی بھی اچھے اور بڑے نقاد نے حرف گیری نہیں کی۔ یہ بالکل ایسی ہی بات ہے کہ ایک ایسے مصور سے جو پورٹریٹ بنانے میں کمال رکھتا ہو اس پر یہ اعتراض کیا جائے کہ وہ لینڈ سکیپ کیوں نہیں بناتا۔ یا کسی مصور نے کار بنائی ہے اور پس منظر میں رکشا دکھائی ہے تو اس سے یہ مطالبہ کرنا کہ اس نے رکشا کو اہمیت کیوں نہیں دی۔ کار کو کیوں پس منظر میں نہیں رکھا۔

اس سلسلے میں امریکی ناول نگار تھامس وولف نے جو بات کہی ہے وہ بھی پیش نظر رکھنی چاہیے۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی بھی فن پارے میں ہر چیز بدل جاتی اور منقلب ہو جاتی ہے۔ فنکار کی شخصیت کی وجہ سے غیر محدود انسانی زندگی فنکار کے لئے اتنی اہمیت نہیں رکھتی جتنی اسے کے اپنے تجربہ کی شدت اور گہرائی۔ قرۃ العین کے ناول کو اہمیت بخشنے والی چیز تجربہ کی یہی شدت اور گہرائی ہے۔

تجربہ کی یہی شدت اور گہرائی ناول کو فکر انگیز بناتی ہے۔ ناول کے گوناگوں واقعات خود زندگی کے تعلق سے سوال اٹھاتے ہیں۔ یہ زندگی کیوں ہے؟ کس لئے ہے؟ یہ بنیادی سوال اچھے ادب کی نشانی ہے۔ ہر اچھا ادب زندگی اور زندگی کے مختلف پہلوؤں کا

یہ ہمیں سوچنے پر مجبور کرتا ہے:

—— اس سوال کا جواب مجھے نہ ملا کہ آخر اس، ذات مطلق نے دنیا بنائی ہی کیوں۔ یہ لیلا کس لئے رچائی آخر —؟ میں تو سمجھتی ہوں کہ مہاتما بدھ بھی دراصل ایک مرتبہ افیم کھا گئے تھے، یہ نروان وغیرہ سب اسی کا نتیجہ تھا اور اگر پانچ منٹ کے لئے فرض کر لو کہ آپ سے آپ ارتقاً ہو گیا — تو ارتقاء بھی کیوں ہوا بھائی —؟ کوئی تک تھی؟ وجہ تھی —؟

(کتابِ تنہا۔ ۱۹۸۹ء)

ثریا جمال

قرۃ العین کی سیتا

قرۃ العین حیدر ہمارے اُن چند لکھنے والوں میں سے ہیں جنہوں نے جدید مغربی ادب کی صحت مند اور توانا روایات سے بھرپور فیض حاصل کیا ہے۔ "آگ کا دریا" اپنے وسیع کینوس، نفسیاتی دروں بینی، جدید تکنیک اور مخصوص ہندوستانی روح کی وجہ سے نہ صرف قرۃ العین بلکہ پورے اردو ناول سرمایے میں ایک گراں قدر اضافہ ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ہاں آزاد تلازمۂ خیال STREAM OF CONSCIOUSNESS کو شعوری طور پہ اپنانے کے رجحان کے علاوہ جدید انسان کا کرب جس شدت سے ملتا ہے اس کی مثال اردو میں کم ہی لکھنے والوں کے پاس مل سکے گی۔ عموماً عالمی سطح پر اور خصوصاً برصغیر ہندوپاک کے دانشوریا SO-CALLED INTELLECTUAL طبقہ کے ذہنی اور نفسیاتی مسائل کو انتہائی فنکاری اور چابکدستی سے پیش کرنے میں قرۃ العین حیدر کو خاص ملکہ حاصل ہے۔

"سیتا ہرن" — مصنفہ کی تمام فنکارانہ صلاحیتوں اور وسیع انسانی مشاہدے کی ایک کامیاب مثال ہے۔ ناولٹ کا مرکزی کردار "سیتا" ایک بھٹکی ہوئی روح کی طرح پورے ناولٹ پر چھائی ہوئی ملتی ہے۔ اس کا جسمانی سفر تو سندھ، کراچی، لکھنؤ، کولمبو، امریکہ اور پیرس تک محدود رہے اور اس سفر میں اُسے جمیل، عرفان، قمرالاسلام، لزلی مارشل اور پروجیش کمار چودھری کسی نہ کسی موڑ پہ ملتے رہے لیکن اُس کی روح کے سفر میں تو صدیوں پر محیط ہے یا شاید ازل تا ابد جاری ہے اُس کا کوئی ساتھی نہیں، کوئی ہمدرد، مونس اور غمگسار

نہیں۔

"سیتا" انسانی روح کی اُس ازلی تنہائی کی علامت بن کر ابھرتی ہے۔ جس کے سامنے شور و غل مچاتے راستے، جگمگاتے بازار اور پُر رونق کلب سب بے معنی ہو کر رہ جاتے ہیں۔ صرف ایک حقیقت ہے وقت اور صرف وقت........ وقت جو ازل سے رواں ہے اور ابد تک رواں رہے گا" فضول۔ فضول فضول ـــــــ وقت گزر رہا ہے۔"

اور وقت کے اس سیل رواں ہیں ـــــ سیتا ـــــ اس عظیم کائنات کا حقیر ذرہ و نبیلز سے لے کر کولمبو کے ساحلوں تک اور دریائے سندھ سے لے کر گنگا جمنا کے دو آبے تک لنگر شکستہ ناؤ کی طرح بھٹکتی پھرتی ہے۔ "سفینۂ غم دل" کا ساحل کہیں تو ملے گا لیکن کہاں ہے ساحل........ سیتا رانی تم تو اپنا ساحل کہیں دور چھوڑ آئی ہو........ مہران کی وادی میں........ ٹنڈو آدم میں جو سندھ کا کاشی ہے (تھا) سادھ بیلا میں جس کی دیواروں پر اب" اماں میں ہندوستان جا رہا ہوں مجھ پر دیا رکھنا" لکھا ہے یا رام باغ میں جو اب آرام باغ بن چکا ہے۔

سیتا اپنے رشتے، اپنے لنگر........ اپنی جڑیں کاٹ کر اپنے شاداب تنے جیسے جسم کو کیسے سنبھالے........ جس کے پیروں تلے کی زمین ہی سرک چکی ہو وہ کیسے اپنا توازن برقرار رکھے........ بے جڑ انسانوں کے اس المیے کی ذنکار مغربی برلن، ہانگ کانگ اور جو ڈان کے صحراؤں میں پھیلی ہوئی بستیاں ہیں........ سب اس ایک سیتا میں سما گئی ہیں جب ہی تو اُس کا کرب ازلی بن گیا ہے........ لازوال اور لا دوا........ بے رحم وقت کے دھارے پر بہنے والی یہ کشتی ریت کے ٹیلوں کو ساحل سمجھ کر کتنے دن محفوظ رہ سکتی ہے۔ جمیل... لکھنؤ کے چھوٹے سے قصبے سے دور امریکہ کی پرشور زندگی میں شراب کے جام میں غرق ہو چکا ہے قمر الاسلام، پروجیش چودھری ـــــ اور عرفان ـــــ سب بے جڑ ریت کے ٹیلے........ عرفان جو اب پاکستان کا باشندہ ہے اُس پاکستان کا، سندھ جس کا ایک حصہ ہے........ اُسی پاکستانی عرفان کو........ سیتا میرچندانی جو اب بھارتی ہے۔ سندھ کی تاریخ سے پہلی دفعہ واقف کرواتی ہے........ سیتا میرچندانی........ جو اب بیتا جمیل ہے آزاد بھارت کی شہری ہے اور جو پاکستانی پاسپورٹ لے کر پندرہ روز کے لئے گئی۔

"...... یہ پیر اللہ بخش جالی ہیں سندھ کے پرانے خاندان کے چشم و چراغ اور یہ دریائے سندھ ہے جو دریا پیر بھی ہے ...... جو خواجہ خضر ہے ...... تم اتنا بھی نہیں جانتے عرفان! پاکستانی!!

اور سیتا کہتی ہے:

"اب ہم وہ لوگ ہیں جن کا کوئی اپنا دیس نہیں" تو اس کی روح کا سارا کرب چند لفظوں میں سمٹ آتا ہے دریا پیر جو خواجہ خضر بھی ہے، جھرتری کی ہری جولال شہباز بھی ہے، منگو پیر جولال جسراج بھی ہے، اب تقسیم ہو چکے ہیں۔ مشترکہ تہذیب اور روایات کی یہ غیر فطری تقسیم نہ جانے کتنی سیتاؤں اور کتنے راموں کا المیہ بن گئی۔

اپنی روایات سے کٹ جانے اور بے گھر اور بے سہارا ہو جانے کا غیر شعوری ہی سہی یہ احساس سیتا کی شخصیت میں ایک الجھن کی شکل اختیار کر گیا۔ وقت کی جبریت نے اس کے ذہنی رشتوں کو منقطع کر دیا اور اس کے علم، تفکر اور حساس طبیعت نے جو نئے دور اور عقلیت پسندی کی دین ہے اسے آسمانوں کے سایے سے محروم کر دیا ہے ؎

سر پہ سایہ ہے نہ قدموں میں گلستاں کوئی

جب پیروں کے نیچے زمین نہ ہو اور سر پہ آسمان کے سایے نہ ہوں تو سمتوں کا احساس کیسے باقی رہے۔ خلا ...... محض خلا ...... میں کوئی کس نشان سے اپنے سفر کا آغاز کرے اور کس نشان کو منزل سمجھے؟ بھلا خلا میں بغیر کسی سہارے کے کس نے اپنا توازن برقرار رکھا ہے! چنانچہ ہر کشش سے آزاد سیتا کبھی جمیل کی آغوش میں اور کبھی عرفان کی گود میں گر گر پڑتی ہے محض اس امید پہ کہ ؏

کہیں تو ہو گا یم سست موج کا ساحل

لیکن یہ ساحل نہیں یہ سب تو خود وقت کے سمندر پہ بہتے ہوئے برف کے تودے ہیں جنہیں جبر کی موجیں ادھر سے اُدھر لئے پھر رہی ہیں ابعاد کے احساس کا خاتمہ اس بے معنویت کو جنم دیتا ہے جس کی آگ میں سیتا کا ذہن اور روح سلگ رہے ہیں ...... "ہر چیز بے معنی، بے رنگ، فضول فضول فضول ...... وقت گزر رہا ہے"

اب اس کے سامنے تمام خواب ٹوٹے پڑے ہیں تمام آدرش بے معنی ہیں ...... بوگس ...... بوگس

خواب ننھے اگدرن اوج زمیں سے کاہکشاں کو چھولینگے
کھیلیں گے گلرنگ شفق سے قوس قزح میں جھولینگے
باد بہاری بنکے چلیں گے سرسوں بن کے پھولیں گے
ملی خلش پر زخم جگر کی اس آباد خرابے میں

داہل........ اس اکلوتے بچے کی یاد اس آباد خرابے میں سدا ہی زخم جگر کی خلش بن کر اُس کے ساتھ رہی........

رام کی سیتا کو تو جب ہرن کیا گیا تھا تب اُسے آسمانوں نے بھی صدائیں دی تھیں یا وہ آسمانی صداؤں کو سن سکتی تھی.......... اتنا شور و غوغا اور مشینوں، فلسفیوں، سائنس دانوں کی اتنی چیخیں اتنی آوازیں تب کہاں تھیں۔ اس وقت تو صرف ایک آواز تھی جو ہر آواز سے زیادہ اونچی، واضح اور صاف سنائی دیتی تھی۔ دھرم برگد کا مضبوط درخت ہے بدنفس اس دنیا میں کیتو کی طرح تباہ کن ہیں.......... اور سیتا بھی کسی کو پکار تو سکتی تھی......... اسے اس کا یقین تو تھا کہ اس کی چیخ یا دوپٹہ اس کے رام کو اُس کی خبر دے دے گا... اور راون جوگی کے بھیس میں سیتا کی کٹی پر پہنچا اور انہیں زبردستی اٹھا کر لے چلا۔ سیتا چیخیں۔

' رگھو رائے ـــــ رگھو رائے ـــــ رگھو رائے نے ' جب اپنے نیچے ایک پہاڑی پر بندروں کو بیٹھے دیکھا تو ہری کا نام لے کر اپنا دوپٹہ ان کی طرف پھینکا.......... رام کی سیتا کو تو اجودھیا کی سرزمین بھی اپنی طرف کھینچتی رہی.......... کشش ثقل کی یہ نازک ڈور تب کہاں بزور شمشیر قطع کی گئی تھی۔

لیکن " ماڈرن سیتا " کو اب کونسی زمین اپنی طرف کھینچے.......... وہ ریشم کی نظر نہ آنے والی بیڑی تو سیاست کی آتشیں قینچی سے کب کی کاٹ دی گئی.......... کس آسمان کی آواز سُنے وہ سیتا جو FREE THINKER (پاسپورٹ کے خانے میں) REALIST اور MATERIALIST ہے (ادبی محفلوں اور سماجی زندگی میں) اور جیسی کی بیماری میں خالہ جان سے پوچھ کر تمام رسمیں کرتی ہے۔

سیتا کی شخصیت کا یہ تضاد اس کے داخل اور خارج کا یہ ٹکراؤ اُس کی ہیم ناکامیوں سے اور تیز و زہریلا ہو جاتا ہے۔ تب ہی تو پرو جینش کمار جیو دھری کہتا ہے ـــــ " تم جیسی لڑکیاں کبھی خوشی نہیں، حاصل کر سکتیں " اور کبھی خوشی و سکون حاصل نہ کر سکنے کا یہ زہر سیتا

کی رگ رگ میں خون بن کر دوڑنے لگتا ہے.......اِس زہر کی تیزابیت کی تاب کس نے لائی ہے؟ کس نے پیا ہے اس زہر کو......سیتا تو ایک عورت ہے اور "عورت کی عقل ٹخنے تک ہوتی ہے اور شام ہوتے ہی وہاں سے بھی نکل جاتی ہے" اب شام کے بعد اس کی تمام حرکتوں اور لغزشوں کی ذمہ داری اُس پر کیسے آئے.......یہی وجہ ہے کہ اتنے پہلوؤں کی گرمی اپنے جسم میں سمیٹنے کے باوجود اس کی روح معصوم نظر آتی ہے اور وہ ہر محفل میں پوری خود اعتمادی اور وثوق سے باتیں کرنے کے باوصف وقت کی جبریت کا مظلوم شکار سیتا کی زندگی کے اس المیے سے آج کی کتنی سیتائیں بچ سکتی ہیں....

سیتا ایک سوالیہ نشان ہے.......بے رحم سیاست دانوں اور ناکام فلسفیوں کے لئے.......جو اپنی ہی طرح کی سینکڑوں بھٹکتی ہوئی نیک روحوں کی طرف سے جواب کی طالب ہے........

اس سوالیہ نشان کو سیتا ہی کی ہم جنس قرۃ العین حیدر نے ایک چیلنج کی طرح قبول کیا اور "سیتا ہرن" اُس کا جواب ہے (آج کی سیتا کو بھی تو آج کی تہذیب اور فلسفوں کا راون اڑا لے گیا)

سیاست دانوں اور ناکام فلسفوں سے کئے گئے اس سوال کا جواب ایک حساس فنکار نے دے کر میرے نزدیک کوئی غلطی نہیں کی کہ سمندر میں راکھشسوں کے گھولے ہوئے زہر کو پینا مہادیو ہی کا کام ہے اور خالق اپنی مخلوق کو بچانے کے لئے یہ جرأت کر سکتا ہے کہ زہر کو سوائے اس کے کوئی دوسرا پچا بھی نہیں سکتا۔

وحید اختر

قرۃ العین کے افسانے

فکر و فن

اردو افسانے کی ولادت ناول کے بعد ہوئی۔ لیکن اس صنف نے ترقی پسند کہانی نگاروں کے قلم میں جلد ہی بلوغت کو چھو لیا، جب کہ اردو ناول اب تک گھٹنیوں چل رہا ہے۔ دو تین استثنائی کارنامے کسی صنف کی مجموعی پختگی کی دلیل نہیں ہوتے۔ منٹو، کرشن چندر، بیدی، عصمت، غلام عباس، عزیز احمد، احمد ندیم قاسمی اور ان کے ہم عصر و مابعد افسانہ نگاروں نے اس صنف کو نہ صرف فنی لحاظ سے ہر طرح تراش خراش کر مکمل کیا، بلکہ مختلف تکنیکوں اور طریق ہائے کار سے بھی روشناس کیا۔ پریم چند کی کہانی میں قصہ پن بیانیہ انداز میں ملتا ہے۔ "کفن" بے رحم حقیقت نگاری کے ساتھ اس کے فن کا شہکار ہے۔ منٹو، کرشن، بیدی اور عصمت نے افسانے کو نفسیاتی، عمرانی، سیاسی مسائل کے لئے مختلف زاویوں سے برتا۔ کہانی کہنے کے انداز میں لاشعور کے تجربے، آزاد تلازمات، مکالموں کے ذریعے کہانی کی نمو، فضا آفرینی، کردار نگاری پلاٹ میں پیچیدگی اور جدت سے کام لیے گئے ——— تجریدی اور علامتی نئے کردار اور بے موضوع کہانی کی بالکل ابتدائی شکلیں بھی ۱۹۵۰ء تک کے افسانوں میں تلاش سے مل سکتی ہیں۔ اس وقت تک اردو کہانی ہمارے معاشرے اور اس کے رنگا رنگ کرداروں، ہماری تہذیب و روایات، ہماری تاریخ اور سیاست کے بہت سے پہلوؤں کو جذب کر چکی تھی ——— لیکن دو سمتوں میں اس کی ترقی کے امکانات کو ابھی بروئے کار نہیں لایا گیا تھا۔ منٹو، بیدی اور عصمت اپنے اپنے رنگ میں مختصر افسانے کے مزاج شناس

ہیں، کرشن چندر نے پہلی بار اس کو پھیلا کر اردو کی ابتدائی طویل مختصر کہانیاں لکھیں
بیدی کی "ایک چادر میلی سی" بھی اسی سمت میں ایک اہم قدم ہے۔ عزیز احمد اور ممتاز شیریں
کی طویل مختصر کہانیاں، قدرت اللہ شہاب کی "یا خدا"، اشفاق احمد کی "گڈریا"، جمیلہ ہاشمی اور
عبداللہ حسین کے طویل افسانے آزادی کے بعد کے برسوں میں سامنے آئے۔ افسانے کی اس
صنف کو فنی تکمیل اور فکری بُعد قرۃ العین کے قلم سے نصیب ہوا۔

اب تک فنی لحاظ سے طویل افسانے، طویل مختصر کہانی اور ناولٹ کے حدودِ اربعہ کا
نہ تو تعین ہوا ہے اور نہ ان کی مابہ الامتیاز خصوصیات کی کوئی جامع و مانع کیا تشنہ تعریف ہی
کی جا سکتی ہے۔ کوئی بیس سال پہلے میں نے "صبا" میں جیلانی بانو کے پہلے مجموعے پر تبصرہ کرتے
ہوئے یہ بحث چھیڑی تھی، جس میں افسانہ نگاروں نے گرمی تو پیدا کی مگر کوئی روشنی نہ دے سکا۔
اب بھی خود افسانہ نگاروں کے لیے یہ مسئلہ حل طلب ہے، اس لئے میں اختصار اور رفعِ شر کی
خاطر ایسی کہانیوں کو طویل افسانہ ہی کہوں گا۔

دوسری سمت جس کی طرف پیش قدمی ہوئی ہے، میں اسے تہذیبی
فضا آفرینی کہوں گا۔ یہاں تہذیب سے مراد علاقائی کلچر یا مقامی رنگ نہیں، بلکہ
تہذیبی روایات کا وہ تاریخی تناظر ہے جو بیک وقت تخلیق کو گہرائی دے کر
اسے ماضی سے بھی جوڑتا ہے اور وقت کے حرکی و تخلیقی تجربے کے پورے احساس کے
ساتھ اس کی حال و مستقبل میں توسیع بھی کرتا ہے ——— اسے آپ تہذیبی نقوشِ
اولین (ARCHETYPES) کا اظہار بھی کہہ سکتے ہیں اور اجتماعی لاشعور کی بازیافت و تازہ کاری بھی
یہ کام آزادی کے قرۃ العین اور انتظار حسین نے کیا۔ تاریخ کے خلاقانہ شعور کے ساتھ اپنی تہذیبی
جڑوں کا سراغ، قصص و اساطیر، روایات و ضمنیات، عقائد و توہمات کے وسیلے سے ان
دو افسانہ نگاروں کے یہاں جس طرح ہوتا ہے ویسا ان سے قبل نہ ہو سکا تھا۔ انتظار حسین کے
افسانوں کی تہذیبی روح ہندوستانی تہذیب کے گم شدہ آثار کے وسیلے سے کربلا اور قصص الانبیا
کے پیغام کی فنکارانہ بازیافت بن جاتی ہے۔ قرۃ العین کا دائرۂ فکر اس سے وسیع تر ہے، انکے
تاریخی لاشعور میں یونان و روما، مصر و بابل، ایران و چین، غرب و شرق ایک دوسرے سے
مخلوط ہو کر اس جدید تہذیب کی تنقید کے آلۂ کار بن جاتے ہیں جو ماضی سے کٹ کر لمحۂ
موجود میں اس طرح معلق ہے کہ مستقبل سے بھی اس کا رشتہ ٹوٹا ہوا ہے۔ قرونِ وسطیٰ کی مشترکہ

ہندو مسلم تہذیب دونوں کو عزیز ہے۔ مگر فرق یہ ہے کہ انتظار حسین کی مذہبی حسیت اسلام کی آتشِ رفتہ کے سراغ کی کاوش بن جاتی ہے اور قرۃ العین کے یہاں یہ حسیت تکنیک آلودہ ہو کر پورے انسانی ماضی کو حال کے سامنے اس طرح لا کھڑا کرتی ہے کہ سوائے مسلسل، مستقل رواں وقت کے لا انتہا دھارے کے اور بہت کچھ محو ہو جاتا ہے۔ وقت جس کا آغاز و انجام عدم ہے، فنا اور موت کے ناگزیر مابعد الطبیعیاتی سوالات کا واحد جواب بن جاتا ہے۔ ایسا جواب جسے پڑھنے اور سننے، سمجھنے اور محسوس کرنے ہی کا دوسرا نام تخلیقیت ہے۔ انتظار حسین اور قرۃ العین دونوں کے یہاں تہذیبی روایت کا شعور یادوں کی دھند میں لپٹا ہوا ہے۔ اوّل الذکر کا مرکزِ تعلق اسلام ہے اور موخر الذکر کا اودھ کی مشترکہ تہذیب ——— قرۃ العین نے "آگ کا دریا" میں ہندوستانی تہذیبی لاشعور کی دریافت سے کار جہاں دراز ہے" تک پہنچ کر مشرقی تہذیب کے سلسلۃ الذہب کی کڑیاں جوڑنے کا جو طویل تخلیقی سفر کیا ہے، اُن کے افسانوں میں اُن کڑیوں کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔ "شیشے کے گھر" کے بعد ان کے بیشتر قابلِ ذکر افسانے طویل ہیں، جن میں سے اکثر بادی النظر میں برطانوی ہند کے اودھ کی مشترکہ تہذیب کا مرثیہ ہیں، لیکن دراصل اُس رزمیے کے اجزا ہیں جو وقت نامحسوس طور پر لکھتا رہا تھا اور جسے ان کے قلم نے محسوس و مرئی شکلیں عطا کی ہیں۔

انتظار حسین اور قرۃ العین میں ایک فرق اس لحاظ سے اہم ہے کہ جہاں انتظار حسین کی اسطور آفرینی نے انہیں جدید کہانی کے نئے تجربوں کا پیشرو بنا دیا اور ایک مکتب ادب کا طرازِ، وہیں قرۃ العین ہر دور میں جدید ہوتے ہوئے بھی اپنا کوئی اسکول نہیں بنا سکیں۔ اس کا ایک سبب تو شاید ان کی کم آمیزی و کم گوئی اور اپنی تخلیق کے متعلق نظریہ طرازی سے گریز ہے، لیکن زیادہ اہم وجہ یہ ہے کہ ان کا اسلوب اور ان کی تکنیک کی کثیر الجہتی ناقابلِ تقلید ہے۔ "آگ کا دریا" سے متاثر ہو کر تو ناول لکھے گئے لیکن ان کے افسانوں کا اثر ہم عصر تخلیق میں مشکل سے نظر آئے گا یہ ان کے فن کی انفرادیت کے ساتھ ان کی فکری مشکل پسندی کی بھی دلیل ہے۔ ادب میں پیشین گوئی کی اگر کوئی گنجائش ہو تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے اسلوب کی خالق بھی ہیں اور خاتم بھی۔ میں اس بحث میں پڑنا تضیعِ اوقات سمجھتا ہوں کہ کس نے کس سے اپنا چراغ روشن کیا، ادب کے ہر نئے چراغ میں پرانے چراغوں کی لویں کارفرما ہوتی ہیں۔ لیکن ہر چراغ کی روشنی اس کے اپنے تجربے کی آگ سے پیدا ہوتی ہے۔ اور یہی آگ مقدس و محترم ہے۔

"شیشے کے گھر" کے بعد لکھے گئے جو طویل افسانے میرے پیشِ نظر ہیں ان کی فہرست یہ ہے:

سیتا ہرن، چائے کے باغ، جلاوطن، ہاؤسنگ سوسائٹی، سینٹ فلورآف جارجیا کے اعترافات، اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو، اور دلربا۔

مختصر افسانے یہ ہیں: حسب نسب، آئینہ فروشِ شہرِ کوراں، ملفوظات حاجی گل بابا، فوٹو گرافر، روشنی کی رفتار، لکڑ بگھے کی ہنسی، ڈالن والا، قلندر، کارمن، ایک مکالمہ، پت جھڑ کی آواز، آوارہ گرد، یاد کی اک دھنک جلے، فقیروں کی پہاڑی، نظارہ درمیاں ہے، اکثر اس طرح سے بھی رقصِ فغاں ہوتا ہے، سکریٹری، دو سیاح اور یہ غازی یہ تیرے پُراسرار بندے۔

قرۃ العین کے مخصوص تاریخی شعور کی نمائندگی کئی افسانوں سے ہوتی ہے۔ ایک طرف تو ان میں وہ افسانے ہیں جو مخصوص مفہوم میں بھی تاریخ سے بحث کرتے ہیں جیسے آئینہ فروشِ شہرِ کوراں، سینٹ فلور آف جارجیا کے اعترافات، ملفوظات حاجی گل بابا، روشنی کی رفتار، دو سیاح اور وقت کے مابعد الطبیعیاتی تصور سے بھی وقت کا یہ تصور انہیں ٹی ایس ایلیٹ کے ساختہ جنت گم گشتہ تک لے جاتا ہے:

—— باغ میں دوسری آوازیں گونج رہی ہیں۔ کیا ہم ان کا تعاقب کریں؟ جلدی کرو، جلدی کرو، چڑیا نے کہا ——

—— ایک مکالمہ

اُس لمحے کو نقطۂ آغاز بنا کر وہ وقت کے ان لفظوں کو گرفت میں لاتی ہیں جو قدیم مصری تہذیب (روشنی کی رفتار) انبیائے بنی اسرائیل (آئینہ فروشِ شہرِ کوراں) وسطی یورپ کی عیسائی تہذیب و سیاست (اعترافات) وسطِ ایشیا کی اسلامی متصوفانہ روایت (ملفوظات) اور عہدِ اکبر کے ہندوستان (دو سیاح) سے عبارت ہیں۔ دوسری طرف وہ ماضی قریب کی تاریخ کے ایک نقطے کو پھیلا کر حال سے جوڑتی اور توڑتی ہیں۔ اس ذیل میں جلاوطن، قلندر، ڈالن والا، فوٹو گرافر، حسب نسب اور دلربا کے نام آتے ہیں —— نامعلوم ماضی بعید سے محسوس ماضی قریب تک سفر کے لیے ہر فرد کا ایک نقطۂ متعین ہے۔ "روشنی کی رفتار" کی پد۔ ما عبرانیوس اسے کہتی ہے:

—— ہم اپنے اپنے وقت سے آگے یا پیچھے نہیں جا

سکتے۔ اپنے اپنے دور کی آزمائشیں سہنا ہمارا مقدر ہے۔ ہم تاریخ
کو آگے یا پیچھے نہیں سرکا سکتے ــــــــــ

تاریخی موقف (HISTORIC SITUATION) کا یہ احساس فلسفے میں وجودیت نے عام کیا، لیکن قرۃ العین تخلیقی سطح پر وجودیت کی اس زمانی جبریت سے بار بار ماورا جانے کی کوشش کرتی ہیں، اور پھر اپنے نقطۂ معین کی طرف واپس آتی ہیں۔ ۱۳۱۵ ق۔م میں عبرانی غلاموں اور ان کے آقا فراعنۂ مصر کے مقدرات کا ۱۹۶۶ء کے مقدر سے موازنہ کرنے کے بعد نوٹ اپنے معیّن نقطے میں واپس جانے کو ترجیح دیتا ہے، اس لئے کہ ہر نسل اپنے دکھوں کا بوجھ ہی اٹھا سکتی ہے، دوسری نسلوں کا دکھ سہنا اس کے لئے ممکن نہیں۔ "دو سیّاح" کے البرا ور ملک ارجمند، "ملفوظات" کے بیکتاشی فقیر، "اعترافات" کی فلورا اور نادر گریگوری عہدِ حاضر کا سفر کر کے پھر اپنے مقدر لمحوں کے زندان میں واپس جانے پر مجبور ہیں ــــــــــ خوابِ اصحابِ کہف سے جاگا ہوا کشفلیط بھی اپنے نقطے کی طرف ہی مراجعت کرتا ہے۔ "ڈالن والا" کے اینگلو انڈین کردار، جلاوطن کے آفتاب رائے، دلربا میں آغا حشر کے تھیٹر کے اداکار روقی دواں ماسٹر فیروز پیسٹن جی، اختر آفندی، عطا محمد چشتی ماسٹر، مرزا عباس قلی بیگ عرف مرزا گڑگڑی اور میر ناصر رضا صفدری عرف میر حقہ، زمینداری نظام کے نمائندے اور اس کے آلہ کار، اودھ تہذیب کے باقیات الصالحات، برطانوی ہند کے حکومت کے ارکان سب اپنے اپنے لفظوں کے قیدی ہیں اور بیشتر اسی نقطے پر کام آجاتے ہیں۔

ــــــــــ آپ نے کہا تھا نا کہ کارزارِ حیات میں گھمسان
کا رن پڑا ہے۔ اسی گھمسان میں وہ کہیں کھو گئے۔ زندگی انسانوں
کو کھا گئی۔ صرف کاکروچ باقی رہیں گے ــــــــــ فوٹو گرافر

انسان اس لئے کام آجاتے ہیں کہ وہ اپنے وقت کے ساتھ پیدا ہوتے، اسے سمت دیتے، خود کو اس کے قالب میں اور اسے اپنے سانچوں میں ڈھالتے ہیں۔ تمام موجودات میں صرف انسان "زمانی وجود" رکھتا ہے، اس لیے کہ ہائیڈیگر کی اصطلاح میں وہ وجود یا تی ہستی یعنی (TOPOLOGICAL BEING) ہے۔ کاکروچ اس لئے باقی رہیں گے کہ ان کا کوئی زماں نہیں، کیوں کہ انہیں حسِ زماں حاصل نہیں ــــــــــ وہ انسان بھی جو زمانی شعور کھو دیتے ہیں وحوش وطیور ہیں، بہائم و حشرات الارض ہیں :

——— کچھ لوگ مینڈک معلوم ہوتے ہیں، کچھ ہاتھی؛
کچھ گینڈے اور ٹڈے، اور بیل اور سانپ۔ بعض عورتیں چھپکلی
معلوم ہوتی ہیں یا بے وقوف چڑیاں ——— (لکڑ بگھے کی ہنسی)
یہ جملہ کہنے والی ہن دبوی عرف رم عرف مسز ایل آخر گھڑیال کا لقمہ بن جاتی ہے، اور گھڑیال باقی
رہ جاتا ہے یا نانا جاگی یا دھو عرف بوڈو۔ جنگل کا پبلک ریلیشنز آفیسر یا کان میں سوراخ اور
نوکیلی مونچھوں والا خوفناک آدمی جو کال گرلز کے بین الاقوامی کاروبار کا پبلک ریلیشنز آفیسر ہے
——— یہ اس لئے باقی ہیں کہ یہ انسان نہیں معاشرتی نظام کے غیر انسانی کل پرزے
ہیں جن کی شکلیں بھی انسانی نہیں، جب کوئی صاحب عرفان شب زندہ دار
——— کسی میس کی بار میں جاتا ہے تو اسے اسٹولوں پر
سور اور گھوڑے اور خچر اور چوہے بیٹھے نظر آتے ہیں۔ ڈرائنگ روم
کے صوفوں پر اسے بکریاں اور بلیاں اور گدھیاں اور ہتھنیاں
اور سیار دکھلائی دیتے ہیں ——— (ایک مکالمہ)
ان محروم انسانیت مخلوقات کا طریق کار ہر ایک دور میں ایک سا ہوتا ہے ۲۱۵ ق۔م کا ٹوث
۱۹۶۶ء کی پدماکرینا سے طنزاً پوچھتا ہے ؟
بتاؤ مجھ سے سوا تین ہزار سال بعد تم کتنی متمدن ہو ؟ ہم بنی اسرائیل پر ظلم ڈھاتے تھے
اور اشوریہ سے لڑتے تھے۔ تم سب ایک دوسرے کے ساتھ بے انتہا پیار محبت سے رہتے ہو۔ ہمارے
فراعنہ ستم پیشہ تھے۔ تمہارے حکمراں فرشتے ہیں۔ ہم موت سے ڈرتے تھے۔ تم موت کے خوف
سے آزاد ہو چکے ہو۔ تم عالیشان مقبرے نہیں بناتے، مردہ پرستی نہیں کرتے، نوحے نہیں لکھتے۔
شعر و شاعری بھی ترک کر چکے ہو۔

——— "تمہارے مذاہب، فلسفے، اخلاقیات، نفسیات۔"
——— وہ وہسکی کا گلاس میز پر پٹخ کر زور سے ہنسا "تمہاری
دیومالائیں، نظریۂ تثلیث، روحانیت، یہ، وہ، سب عین
سائنٹفک ہیں۔ تمہاری جنگیں ہیومنزم پر مبنی ہیں۔ تمہارا
نیوکلیرزم بھی خالص انسان دوستی ہے ——— ہے نا؟ ———
تمہاری روشنی کی رفتار واقعی تیز ہے ؟ ——— (روشنی کی رفتار)

اسی لئے انسان کا مقدر ہر دور میں ایک سا رہا ہے، اسٹیج وہی ہے، کردار بدلتے رہتے ہیں۔

——— کٹھ پتلیاں ستلیوں سے آویزاں اسٹیج پر اتاری جاتی ہیں۔ تماشا گر ایک ستلی اوپر کھینچ لیتا ہے۔ دوسری کٹھ پتلی نیچے اتار دیتا ہے ———

——— (ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی)

"آئینہ فروشِ شہرِ کوراں" وقت کی اس مسلسل تماشا گری کو قصص الانبیا کے پردے پر دیکھتا ہے۔ وقت کے بہاؤ میں یونس کو نگلنے والی مچھلی زبردست فولادی مچھلی بن جاتی ہے جو ملائے سیاہ و سیال کے متلاشیوں کو اپنے پیٹ میں لیے فضا سے زمین پر اترتی ہے۔

——— اور وہ ریح العقیم جسے ستر ہزار زنجیروں سے باندھ کر رکھا گیا تھا آزاد ہو چکی ہے ——— لَآ اِلٰهَ اِلَّآ اَنْتَ سُبْحٰنَكَ اِنِّىْ كُنْتُ مِنَ الظّٰلِمِيْنَ..... اصحابِ کہف کا کتا قطمیر آسمان کی طرف منہ اٹھائے رو رہے چلا جاتا ہے ———

——— (آئینہ فروشِ شہرِ کوراں)

حاجی سلیم آفندی "ملفوظات" میں کہتا ہے:

——— میں اُس عجیب روشنی میں سفر کرتا ہوں جو زمین کی روشنی ہے نہ آسمانوں کی، جو انوارِ الٰہی کی سات روشنیوں سے مل کر بنی ہے۔ سنو کہ زندہ ابھی سے مر چکے ہیں اور مردے زندہ ہیں..

اور یہ کہ ——— "مولد ئے کائنات شاہِ نجف نے فرمایا ہے، جو کچھ لکھا گیا ہے ہو کر رہے گا" ——— (ملفوظات)

وقت کا یہ تصور ایک حد تک قرۃ العین کے یہاں جبر کی علامت بن جاتا ہے ——— یہ جبر انسانی مقدر اور تاریخ کا جبر ہے، شر کو باندھنے اور خیر کو کھولنے، جہالت کو باندھنے اور خوف الٰہی کو کھولنے، طمع کو باندھنے اور فیاضی کو کھولنے، عجز و انکساری کی درانتی سے پرہیز گاری کی فصل کاٹنے اور خود آگہی میں بوڑھے ہونے والے اور صبر کے تنور میں اپنی روٹی پکانے والے بیکتاشی صوفی سمرقند از بک سوشلسٹ سوویت ریپبلک کے عجائب خانے

کے گلاس کیس میں کھڑے ہیں اور ان کی آنکھیں کانچ کی ہیں ـــــــ لیکن محمد گنج ضلع سلطان پور کے منور علی شاہ اپنے آپ کو اب بھی دلاسا دے رہے ہیں: "خدا اپنے عاشقوں کو بڑی لمبی جائداد عطا کرتا ہے، صبر کی جائداد" وقت کے آگے صبر کے ہتھیار ڈالنے والے یہ کردار وقت سے مصالحت نہیں کرتے، وہ اس کی رو میں گم ہو جاتے ہیں، لیکن کچھ ایسے ہیں جو معجزوں اور کرامتوں کی امید پر زندہ رہتے ہیں۔ ان میں فقیروں کی پہاڑی کی رس کاتنا ہیں، ڈاکٹر زبیدہ صدیقی ایم ایس سی پی ایچ ڈی ہیں، اگریسی ہے، رشکِ قمر عرف قمرن ہیں اور نہ جانے کتنے اور کردار ـــــــ پھر وہ ہیں جو وقت کے دھارے سے مصالحت کر کے اس کی رو کے ساتھ بہنا سیکھ جاتے ہیں سید علی اختر، رشکِ قمر، راحت کاشانی، ثریا، چھوٹی بٹیا، چھمی بیگم، تنویر فاطمہ، صنوبر، کنول کماری، کشوری، لکھا، جمشید، گلنار، حمیدہ عرف دلربا ـــــــ یہ سب یا تو اپنی ہستی کو گم کر دیتے ہیں یا پھر وقت کی کوئی تیز و تند موج رشکِ قمر کی طرح انہیں پھر ان کے نقطۂ متعین پر پھینک کر آگے بڑھ جاتی ہے ـــــ وقت کی یہ رو قرۃ العین کے تمام افسانوں میں اسی طرح کار فرما ہے جس طرح مسجدِ قرطبہ میں خلّاق و فعّال وقت کا سلسلۂ روز و شب ـــــ

وقت کا ایک مظہر زندگی ہے، اور دوسرا موت۔ موت عرفانِ حیات کی تکمیل ہے قرۃ العین کی تخلیقات میں وقت کے ساتھ موت کا ذکر بھی بار بار آتا ہے۔

ـــــــ سناٹے میں صرف موت کے قدموں کی چاپ تھی۔
اجنبی موت جو یک لخت ہمارے سامنے آگئی۔

ـــــــ آج کی رات تمہارے وجود کے گناہ کا کفارہ ادا کیا جائے گا۔ میں تمہارے خدا کی آواز ہوں اور تمہاری ہر تباہی میں شریک ہوں اور ہر موت کا محافظ ہوں ـــــ (جلاوطن)

ـــــــ میں اس لئے روتا ہوں کہ قانونِ خداوندی کے مطابق میرا ہمزاد جو میرے اندر بیٹھا ہے، میرے مرنے سے ٹھیک چالیس دن قبل مر جائے گا ـــــ (ملفوظات)

ـــــ وہ تینوں شکستہ جالوں، بکھری ہوئی بوتلوں، فرش پر بہتی ہوئی شراب اور ٹوٹی ہوئی تپائیوں کے انبار پر اس طرح

سر جھکائے بیٹھے رہے جیسے دنیا کا خاتمہ ہو چکا ہے اور وہ چلتے ہوئے کرۂ زمین کے آخری جاندار رہیں ——

آخری اقتباس جسمانی نہیں بلکہ روحانی موت کا بیان ہے —— وہ جو موت کے سیلاب میں بظاہر باقی رہ گئے، وہ بھی مر چکے ہیں اور اپنی لاشوں کو گھسیٹتے پھر رہے ہیں۔

—— چھوٹی بٹیا، برسوں رات میں نے بہت سے پوشیدہ ڈھانچے اپنی الماری میں سے نکالے، ان کو جھاڑا پونچھا اور انہیں الماری میں دوبارہ مقفل کر دیا۔ میں نے اپنی لاش کا خود پوسٹ مارٹم کیا اور اسے زندگی کے مردہ خانے میں برف کی سلوں تلے دبا دیا۔

—— (ہاؤسنگ سوسائٹی)

یہ کردار وہ ہیں جو زندہ ہوتے ہوئے مر چکے ہیں، کیوں کہ ان میں موت کا سامنا کرنے کی جرأت نہیں —— کچھ وہ ہیں جو اپنے قدموں سے اپنی موت کی طرف بڑھتے اور اس کا انتخاب کرتے ہیں جیسے سلمان (ہاؤسنگ سوسائٹی)، کچھ ناگہانی موت کا شکار ہو جاتے ہیں لیکن وہ اب بھی زندگی کی تلاش میں سرگرداں ہیں جیسے روڈ کراگر (آوارہ گرد) کچھ ایسے ہیں جن کی موت کے ساتھ ان کا عہد اور اقدار بھی ختم ہو جاتے ہیں جیسے ڈپٹی سید جعفر عباس (جلاوطن) منظور النساء (ہاؤسنگ سوسائٹی) مسٹر سائمن (ڈالن والا) یا میر جعفر اور مرزا گرڈ گڑی۔ زندگی کی طرح موت کی بھی ہزار شکلیں ہیں لیکن ہے وہ بھی ناگزیر، زندگی سے زیادہ اٹل حقیقت۔ تاریخ زندگی و موت کے اسی تسلسل سے عبارت ہے۔ قرۃ العین تاریخ کو زماں کے اسی تناظر میں دیکھتی ہیں۔

یوں تو شرر سے آج تک ہماری زبان میں بہت سے تاریخی ناول اور افسانے لکھے گئے، لیکن جس طرح قرۃ العین کے یہاں تاریخ کے ادوارِ گذشتہ ہمارے حال کا جز بن کر زندہ ہوئے ہیں، اس کی دوسری مثال اردو میں ملنی مشکل ہے۔ وہ تاریخ کو محض گذشتہ کرداروں کی زندگیوں کے واقعات کی بازخوانی نہیں سمجھتیں بلکہ اُسے تہذیبی اقدار کی باز آفرینی بنا دیتی ہیں —— ادب میں تاریخی شعور صرف واقعات و شخصیات کا بیان نہیں بلکہ ہمارے آج کے وجودی تجربے میں اس کی شرکت و شمولیت کا عرفان ہے۔ قرۃ العین کے افسانوں کی یہ منفرد تاریخی حیثیت ان کے وسیع مطالعے اور معروضی تحقیق و تفتیش سے چمک اٹھتی ہے ——

وہ اپنے موضوع سے پورا انصاف کرنے کے لئے مطالعہ و تحقیق کی دشوار گزار و صبر طلب راہوں کی بھی خاک چھانتی ہیں لیکن مطالعہ و تحقیق فضول ہے اگر تخلیق کا جوہر اسے فن کار کے تجربے کا داخلی حصہ نہ بنا سکے۔ قرۃ العین کے یہاں تاریخ فرد کا داخلی تجربہ بن جاتی ہے۔

سینٹ فلورا ایک فرشتے کی کھوئی ہوئی تسبیح کے عوض زندگی کا ایک سال اپنے اور ایک رفیقِ سفر کے لیے حاصل کرتی ہے۔ قرونِ وسطیٰ کے قسطنطنیہ سے جارجیا کی دور افتادہ پہاڑی خانقاہ تک ناکام محبت کا سفر کرنے والی فلورا اسی عہد کے فادر گریگوری کے ساتھ بیسویں صدی کے حالیہ برسوں کی سیاحت کرتی ہے جس طرح روشنی کی رفتار میں عہدِ فراعنہ کے مصری معاشرہ و سیاست کو زندہ کیا گیا ہے، اسی طرح بازنطینی درباروں کی ریشہ دوانیاں "اعترافات" میں زندہ کرداروں اور محبت کی ایک داستان کے وسیلے سے اس روح کے تجربات بن کر سامنے آتی ہیں جو موت کے سینکڑوں سال بعد نئے زمانے کی ناظر ہے۔ افلاطون کے نزدیک فلسفی زمان و مکان کا بحیثیت کل ناظر ہے، قرۃ العین کے یہاں "محبت" جس کا دوسرا نام "عورت" ہے زمان و مکان کے منقسم ادوار کا ایک مسلسل کل کی صورت میں نظارہ کرتی ہے "انسانی فطرت وہی ہے جو ہزاروں سال قبل تھی۔ گریگوری علم کی جستجو میں یورپ اور امریکہ کے کتب خانے چھانتا ہے۔ فلورا جسے عین عنفوانِ شباب میں خانقاہ کا خرقہ پہنا کر زرق برق لباسوں سے محروم کر دیا گیا تھا، نئے فیشن کے لباسوں کی دلدادہ ہے۔ گریگوری کے شوق کتب پر اسے اعتراض ہے کہ صرف چند مہینے کی زندگی کے لئے یہ تحصیل السنہ و علوم کیوں؟ گریگوری جواب دیتا ہے:

———— انسان عام طور سے حد سے حد ساٹھ ستر سال دنیا میں زندہ رہتا ہے۔ بعض دفعہ اس سے بھی بہت کم، لیکن اس احساس کے باوجود کہ اس کی عمر کی مدت بہت مختصر ہے، وہ زندگی کا آدھا حصہ حصولِ علم میں صرف کرتا ہے، دماغ کھپاتا ہے، محنت کرتا ہے اور اپنی ساری تعلیم، علمیت، تجربے اور خود آگاہی کے باوجود ایک روز پیٹ سے مر جاتا ہے ————

نادر کتابوں کو جمع کرنے کے شوق میں فادر گریگوری لائبریریوں سے کتابیں اور کتابوں کے لئے پیسے بچانے کی خاطر ایک دوکان سے فلورا کے لئے جیکولین اوناسس کا بنا سلا ہوا گاؤن

چُراتا ہے ـــــــــ وہی قانون جس نے مذہبی احتساب بن کر فلورا کو محبت کی سزا دی تھی پھر ہتھکڑیاں لیے سامنے کھڑا ہے۔ تب وہ۔

ـــــــ اپنے پنجے اپنے چہروں کی طرف لے گئے۔ سیاہ چشمے الگ کیے اور اپنے اپنے ماسک اتارے ـــــــ

ماسک پہنے ہوئے یہ ڈھانچے جو عہدِ جدید کے تعیشات سے بہرہ ور ہو رہے تھے، آخری لمحات میں وقت کا صحیح تعین نہیں کر پاتے۔ جارجیا کا وقت یا گرینج اسٹینڈرڈ ٹائم یا ...... وقت کی یہ اضافیت ہمارے حساب نے پیدا کی ہے۔ ورنہ وقت تو ہر جگہ ہر عہد میں وہی ایک ہے، وحدت ناقابلِ تقسیم ـــــــ گریگوری ڈبلیو بی، ایٹس کی SAILING TO BYZANM سنا رہا ہے۔ وہ فن اور زندگی کی دوئی DICHOTOMY کو حل کرنا چاہتا ہے بازنطینی موسیقی کی لازوال دیواری نغمہ ریز شاعری کی سامع ہیں ـــــــ انہیں دیوار سے باہر آنے کی دعوت دی جا رہی ہے۔

ـــــــ وقت و تاریخ کی گردشِ مستقل / رقص اس میں کرو / پیر مغنی بنو و تم میری روح کے / پھونک ڈالو یہ دل / راکھ اس کو کرو کثرتِ آرزو سے جو ہے مضمحل / جان بلب جانور سے بندھا / اور خود اپنی حالت سے واقف نہیں / مجھے ابدیت کی آغوش میں کھینچ لو ـــــــ

ابدیت آشنا ہونے والی روحِ نغمہ اپنا پیکر واپس لینے پر آمادہ نہیں ـــــــ لیکن فرو پیکر زندگی سے اس طرح بندھ جاتا ہے کہ وقت کے ماورا جانے کی روحانی للک زنجیر بستہ ہو جاتی ہے۔ اپنی فانی زندگی کے ڈھانچے میں قید یہ روحیں ایک دوسرے کا اعتبار گنوا دیتی ہیں۔

ـــــــ دفعتاً احساس ہوا کہ ایک فاسق فسق پیشہ معاشرے میں ایک وقت ایسا آتا ہے جب انسان کا انسان پر سے اعتبار مکمل طور پر اٹھ جاتا ہے ـــــــ

اور اپنے ڈھانچے کو بچانے کے لیے روح محبت سے بھی فرار اختیار کرتی ہے۔

انتزاعات کی فلورا عورت کی وہ روح ہے، زمان و مکان سے ماورا، جو محبت کی تلاش

ہیں ازل سے اب تک زماں نوردی کر رہی ہے۔ اس کا محبوب مرد اپنی ذات کا گرفتار۔ ازلی ابدی بے وفا ہے۔ عورت کی وفا، خود سپردگی، قربانی اور گم گشتگی کی یہ داستان قرۃ العین کی ہر کہانی میں دہرائی گئی ہے۔
یہ عورت ہی ہے جو اپنی محبوب ہستیوں کو "ملفوظات حاجی گل بابا" میں کھوج رہی ہے جب اعتبار اٹھ جائے تو انسان انسان سے بھاگتا ہے——— ہزاروں لاکھوں انسانوں کے قافلے ملکوں کی سرحدیں پار کر رہے ہیں سرحد کے اُدھر محبت منتظر ہے۔ یہ سرحد مکاں کی بھی ہے اور زماں کی بھی ڈھائیوں کی مجروح شکستہ زنجیروں میں لپٹی روحیں زمان و مکاں کے صحرائے بے کنار میں ازل سے بھٹک رہی ہیں، ہجرتوں کے یہ سلسلے یہ قافلے ہمارے عہد میں آکر طویل سے طویل تر ہو گئے فسادات، جنگیں، قتلِ عام، سیاسی استبداد، نظریاتی سخت گیری، قومی نسلی تعصبات جو پہلے عہدوں میں ایک علاقے میں محدود ہوتے تھے، اب پورے کرۂ ارض پر پھیل گئے ہیں———
ان کا مداوا ڈھونڈنے کے لئے ماضی کے آثار اور دفینوں کو کریدا جاتا ہے، توہمات اور معجزوں کی آس لگائی جاتی ہے، جعلی پیروں، فقیروں، عاملوں کی چوکھٹوں پر متاعِ ہستی نذر کی جاتی ہے۔ مگر خود فریبی کا یہ سلسلہ ختم نہیں ہوتا ختم ہوتا ہے تو سراب میں آنکھیں کھلتی ہیں——— لیکن امید یہاں بھی دور دیسوں اور اگلے زمانوں کے خواب دکھاتی رہتی ہے——— قرۃ العین کے افسانوں کی عورت اسی اعتیاری تلاشِ محبت، فریب خوردگی، شکستِ خواب اور احساس ہزیمت کی علامت ہے۔ یہ بات غیر اہم نہیں کہ ان کے بیشتر افسانوں میں مرکزی کردار عورت ہی کا ہے، مردوں کے کردار عموماً ذیلی اور معاون قسم کے ہیں، جو واقعات کو بڑھانے میں محض آلے کا کام کرتے ہیں۔ ان کی حیثیت ضمنی ہے۔ "سکیڑی" کے منظور اور گوہل چند، "پت جھڑ کی آواز" کے خشونت سنگھ، فاروق اور وقار، "دلربا" کے اوا کار لکڑ بگھے کی ہنسی" کا نانا کی "نظارہ درمیاں ہے" کے خورشید عالم" اکثر اسی طرح سے بھی رقص فغاں ہوتا ہے" کے نجن میاں اور بندو خاں" اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو" کے آغا صفدر، فرہاد، ورما، جمن خاں، آغا ہمدانی، آفتاب "چائے کے باغ" شمشاد، قاسم، واجد، ارسلاقی، سب کے سب ذیلی کردار ہیں جو عورتوں کے کردار کی طاقت یا کمزوری ہی کے سہارے چلتے پھرتے ہیں—
مردوں کے مثبت فعال اور کثیر الابعاد کردار صرف چند ہیں: آفتاب رائے، اقبال بخت، سید رفاقت حسین، نامر چچا، جمشید، لیکن یہ سب بھی اقبال بخت کے علاوہ اپنی ذات کے گرفتار ہیں یا کسی عورت کے محبوب بن کر مستقل حیثیت اختیار کرتے ہیں۔ گلنار رفاقت حسین پر، گرمیبی نامر چچا پر، منظور النسا جمشید پر بالآخر فتح یاب نظر آتی ہیں۔ عورت یہ فتح ایثار اور نفت

سے حاصل کرتی ہے۔ اپنے آپ کو کھو کر آفتاب رائے کے کردار میں بڑی دلکشی اور آئیڈیلیزم ہے، لیکن وہ آخر تک اپنے ہی کو نہیں پا سکتے، کنول کماری انہیں کھو کر بھی نہیں کھوتی۔ صرف دو کردار ایسے ہیں جنہیں مستقل بالذات کہا جاسکتا ہے سلمان حیدر "ہاؤسنگ سوسائٹی" پر پوری طرح حاوی ہے۔ وہ اپنی موت سے بھی بقیہ کرداروں کی زندگی کی لایعنیت کو اجاگر کرتا ہے، جمشید جس کے گرد بظاہر پوری کہانی گھومتی ہے وقت کے دھارے میں بہتا، خود کو گم کر کے عیش و اقتدار حاصل کرتا ہے، افسانے کے تمام کردار اس کے طفیلی معلوم ہوتے ہیں، لیکن آخر میں وہ کتنا حقیر اور بے بس دکھائی دیتا ہے۔ تلنر یا اقبال بخت کا کردار ایسا ہے جو محبت گزیدہ عورتوں کے زندان کا سہارا بنتا ہے، اپنے آپ کو تیاگ کر، دوسروں کی تسکین کے لئے خود اپنے کو عورت کی روح کی طرح گم دینے والا یہ کردار UNAMUNU (اونامونو) کے سینٹ مائیکل کی یاد دلاتا ہے ایسے کسی نسوانی کردار کی کسی مرد نے پرستش نہیں کی، لیکن اقبال بخت سکینہ کے قدموں کو چھونے والی عورتیں اسے تقدس کی بلندی پر بٹھا دیتی ہیں ———— عورت ہر حال میں سجدہ گزار رہتی ہے، وہ مسجود نہیں بنتی ———— اور یہی خود فراموشی اسے بڑا بنا دیتی ہے۔ قرۃ العین نے ادوارِ گذشتہ سے لے کر ہمارے عہد کی جنس تجارت بننے والی عورت تک کو اسی طرح دیکھا اور پیش کیا ہے۔

ان افسانوں کا بالاستیعاب مطالعہ کرتے ہوئے مجھے پہلی بار یہ احساس ہوا کہ قرۃ العین کا اصلی تھیم زمان و تاریخ کے تناظر میں عورت کا مقدر DESTINY ہے "آگ کا دریا" کے فریب خوردہ، خواب شکستہ نسائی کرداروں کو بھرپور طور پر "سیتا ہرن" میں اجاگر کیا گیا۔ سیتا سے آج تک ہندوستانی معاشرہ عورت کا استحصال کرتا رہا ہے۔ محبت اور وفا اس کے لئے قدر الاقدار کی حیثیت رکھتی ہیں۔ وہ دھوکے کھا کر بھی ان کا دامن نہیں چھوڑتی۔ زمینداری نظام کے پروردہ معاشرے میں طوائف ہو یا خاندانی بیگم دونوں اسی ایک تصویر کے دو رخ پیش کرتی ہیں۔ مسئلہ وہی ہے جسے "زہر عشق" اور ناول "نشتر" میں ابھارا گیا تھا۔ عورت زہر پیتی ہے فریب محبت کا اور اس قربان گاہ پر بھینٹ چڑھ جاتی ہے، مرد کے لئے یہ زہر شراب تعیش ہے، کچھ دن کا خمار، اور پھر معمول کے مطابق زندگی۔ کنول رانی، (جلاوطن) بظاہر مطمئن و آسودہ زندگی کے دھارے میں بہتی ہوئی کبھی نہ ختم ہونے والے انتظار کی صید ہے۔

———— آفتاب کا دریچہ بیچ تھا کہ اس پر کنول رانی

پر یہ وہی اترنی چاہیے تھی کہ یہ مہا پرش آسمان سے خاص اس کے لئے بھیجا گیا ہے۔ لیکن یہ اس کی مرضی پر منحصر ہے کہ وہ اس کنول کماری سے یا روزانہ آکر ملے یا کبھی نہ ملے۔ اس سے طبلہ اور بے وقتی سنے، پوریاں بنوا کر کھائے۔ پھر ایک روز اطمینان سے آگے چلا جائے اور یہ کنول کماری بعد میں بیٹھ کر جھک ماری رہے ——

—— سردی بڑھتی گئی اور بے کراں تنہائی اور زندگی کے ازلی اور ابدی پچھتاووں کا ویرانہ آفتاب جہاں در تم کو پتہ ہے کہ میری کیسی جلاوطنی کی زندگی ہے۔ ذہنی طمانیت اور مکمل مسرت کی دنیا جو ہو سکتی تھی، اس سے دیس نکالا جو مجھے ملا ہے اسے بھی اتنا عرصہ ہو گیا کہ اب میں اپنے متعلق کچھ سوچ بھی نہیں سکتی ——

یوں دیکھنے میں آفتاب رائے بھی جلاوطن نظر آتے ہیں۔ وہ جس مشترکہ تہذیب کے زائیدہ اور جن اقدار کے پرستار تھے، وہ لوٹ گئیں۔ آزادی کے بعد شکستِ خواب کا کرب ناک دور شروع ہوا، زمینداری کا خاتمہ، نئے موقع پرست بے اقدار طبقے کا عروج، آفتاب رائے اپنے معاشرے میں اجنبی ہو گئے اور اپنی تلاش میں نکل پڑے۔ کنول کماری کو چاہنے کے باوجود انہوں نے اپنے اختیار سے کھویا۔ سول سروس اُن کا آدرش نہ تھا۔ کنول کماری کا بھی نہ تھا لیکن اُسے حکمِ ناطقہ جیلن آئی اے ایس کی سطحی زندگی میں شریک بننا پڑا۔ آفتاب رائے نے کنول کی بھینٹ دے کر اپنے آدرش کا تحفظ کیا اور زندگی بھر خود کو پانے کی سعی کرتے رہے۔ کیا کنول کماری کو خود دریابی کا حق نہ تھا؟ وہ کیوں بے اختیارانہ ایک ایسی زندگی میں شامل کر دی گئی جو اس کے لئے بے معنی تھی۔ آفتاب رائے تو ہیرو بن گئے اور کنول پر تحفظ کوشی اور سماجی معاشی معیار کی تلاش کا الزام لگا گئے۔ کیا کنول کو خود تکمیل و خود آگہی کا حق نہ تھا؟ کیا آدرش صرف مرد کے ہوتے ہیں؟ کیا عورت کو آج بھی تعلیم حاصل کرنے، لمبی چوڑی ڈگریاں رکھنے، اونچے عہدے اور تنخواہ پانے کے باوجود ایک مستقل بالذات وجود سمجھا جاتا ہے؟ قرۃ العین کے کردار اس کی نفی کرتے ہیں اور وہ عورت کے اسی المیے کی طرح طرح سے صورت گری کرتی ہیں۔ آفتاب رائے اپنی تہذیبی فضا سے سیاسی سماجی تبدیلیوں کے ہاتھوں جلاوطن ہوئے، انہوں نے خود

بن باس لیا، اپنی تکمیل کی خاطر انہوں نے کنول کو چھوڑا تاکہ خود بے گانگی کا شکار نہ ہوں۔
کنول کو وہ سب ملا جو آفتاب رائے کو نہ ملا، لیکن اسے خود بے گانگی کا کرب ملا۔ وہ اپنی ذات
سے جلاوطن ہوئی۔ آفتاب رائے کی جلاوطنی خود اختیاری ہے اور کنول کی مجبورانہ۔ رام نے اپنی
تکمیل کے لئے بن باس لیا، وہ ہیرو بنے، خود کو پایا۔ پھر حکومت بھی نہیں ولوں کے راج سنگھاسن
پر بھی بیٹھے۔ سیتا نے رام کی خاطر بن باس لیا، خود کو کھویا، لاکھوں کے بول سہے، اور بن باس
ختم ہونے کے بعد اس کا نیا بن باس شروع ہوا۔ جس کی کوئی میعاد نہ تھی، ازلی ابدی جلاوطنی
—— مرد بن باس کے بعد گھر لوٹتا ہے، عورت عمر بھر، بلکہ حشر تک کے لئے جلاوطن ہو
جاتی ہے —— قرۃ العین کے بیشتر افسانوں میں عورت کی یہ ازلی جلاوطنی مسئلہ
بن کر ابھرتی ہے۔

یہی جلاوطنی و خود بے گانگی راحت کا شانی (جائے کے باغ) کا مقدر ہے۔ یہاں بھی
مورد الزام وہی ٹھہرتی ہے، واجد نہیں۔ اگر واجد اسے دھوکا نہ دیتا تو وہ چہرہ بہ چہرہ شہر
در شہر، در بہ در بھٹکتی نہ رہتی۔ راحت کی آوارہ مزاجی خود بے گانگی ہی کی دوسری شکل ہے۔ شہر
عشق سے جلاوطن ہو کر وہ دولت، عیش، گلمیر کی پناہیں تراشتی اور تلاشتی رہی۔ جسونبر دوسری
طرح کی عورت ہے۔ ہے، وہ ایک کے بعد خود ہی دوسرے کی طرف لپکتی رہی۔ یہی حال تنویر فاطمہ
(پت جھڑ کی آواز) کا ہے۔ جشونت، فاروق اور وقار تینوں واماندگیِ شوق کی تراشیدہ
پناہیں ہیں۔ یہ دو عورتیں قرۃ العین کے یہاں زندگی کی بے معنویت کی علامت ہیں، عورت
کے ازلی کردار کی نمائندہ نہیں۔ عورت کی نمائندہ گریسی (یاد کی ایک دھنک جلے)
ہے، پاربتی (جائے کے باغ) ہے، کارمن (کارمن) ہے جو نگ کا بے میعاد لاحاصل انتظار
کر رہی ہے۔ فلورا (اعترافات سینٹ فلورا) ہے جو ایک دور افتادہ خانقاہ کے حجرے میں
خود کو اور دنیا کو محبت کی خاطر تیاگ دیتی ہے، اس کی ساری عبادت وریاضت، نفس کشی
اور خود فراموشی تکمیل ذات نہیں بلکہ بے گانگی ذات کے اظہارات ہیں۔ سینکڑوں سال بعد
نئے زمانے میں اُس کی نظریں سیاحتِ عالم میں اپنے محبوب کی متلاشی ہیں، اس کا بن باس
ابدی ہے۔ منظور النسا (ہاؤسنگ سوسائٹی) وطن میں رہ کر جلاوطن زندگی بھر کے لئے بھی
ہے، اور بعد ممات بھی۔

جلاوطنی کی دو مثالیں قرۃ العین کے دو نئے طویل افسانوں میں رشکِ قمر اور گلنار

ہیں۔

گلنار" دلربا" کا مرکزی کردار ہے۔ سیّد رفاقت حسین اس کے وہ معبود ہیں، جن سے وہ کبھی عرضِ شوق بھی نہ کرسکی۔ جب انہوں نے اپنی اس پرستار کو، جس کی پرستاری کا انہیں علم نہ تھا، گھر سے نکالا تو اسے زندگی بھر کے لئے بے گھر کر دیا۔ اس نے کامیاب زندگی گزاری، تھیٹر اور فلم میں عروج حاصل کیا، دولت کمائی، شہرت پائی۔ سب کچھ ملا لیکن اس کی محرومی کا مداوا نہ ہو سکا۔ اس کی یہ کامیابی اس کی جلا وطنی ہی کا دوسرا نام ہے۔ سیّد رفاقت حسین کی پوتی حمیدہ کو فلمی دنیا کی دلربا بنا کر اپنی خود بے گانگی کا انتقام لیا۔ اس کی محبت کا علم سیّد رفاقت حسین کو ہوتا بھی کیسے، ایک دو بار کے علاوہ کبھی سامنا بھی نہ ہوا۔ خاموش پرستاری کی دوسری مثال کارمن ہے۔ وہ نِک کا انتظار کر رہی ہے، لیکن اسے خط نہیں لکھتی ہے۔

"تم خدا پر یقین رکھتی ہو؟"

"یہ تو بہت لمبا چوڑا مسئلہ ہے۔" میں نے جمائی لے کر جواب دیا۔ "مگر یہ بتاؤ تم اسے خط کیوں نہیں لکھتیں؟"

"پہلے میرے سوال کا جواب دو۔ تم خدا پر یقین رکھتی ہو؟"

"ہاں" میں نے بحث کو مختصر کرنے کے لئے کہا۔

"اچھا تو تم خدا کو خط لکھتی ہو؟" (کارمن)

"نظارہ درمیاں ہے" کی پیر وجادستور بھی اسی طرح انتظار کا بن باس لیے ہوئے ہے۔ اس کی منتظر آنکھیں محبوب کی تلاش میں مرنے کے بعد جسم سے الگ ہو کر تارا بائی کے نابینا چہرے پر لگ جاتی ہیں اور خورشید عالم کے گھر پہنچ کر اسے دیکھتی رہتی ہیں۔ خورشید عالم کو اس تشنگی دید کا علم نہیں، یہ آنکھیں اُسے چونکاتی اور متوجہ ضرور کرتی ہیں، لیکن یہ دیدار کوش آنکھیں اس سے کبھی کچھ کہتی نہیں۔ کہا بھی گیا ہے ؎

کاگا سب تن کھائیو چُن چُن کھائیو ماس
دو نیناں مت کھائیو موہے پیا ملن کی آس

"اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو" قرۃ العین کا حال کا لکھا ہوا طویل افسانہ ہے جو کئی لحاظ سے اہم ہے۔ اس میں اُن کی مخصوص تہذیبی فضا آفرینی بھی ہے، عورت کے مقدر کا مسئلہ بھی، اور "قسمتی" و دلبت بھی۔ رشکِ قمر عرف قمرن سے ہم اتر پردیش کے شمالی پہاڑی علاقے کے ایک دیہاتی میلے میں

متعارف ہوتے ہیں۔ ابتدائی منظر نامہ اس تہذیب کی عکاسی کرتا ہے جس کا بیان قرۃ العین پر ختم ہے۔ وہ ایک دوکان سے چار چار آنے کے دو کلپ خریدتی ہے اور پھر ہرمزی خالہ کی آواز پر "امرتی، جلیبی اور کانڑے بھانڈ" کے مظاہرے میں مرکزی کردار ادا کرنے بھاگتی ہے اس کی آواز کا لہرا کوندتا ہے ؎

جوانی و حسن و جاہ و دولت، یہ چند انفاس کے ہیں جھگڑے
اجل ہے استادہ دست بستہ، نوید رخصت ہر ایک دم ہے
بسا لنا دست سوالِ سائل تہی ہوں ہر ایک مدعا ہے
نیاز ہے بے نیازیوں سے، بغل میں دل صورت صنم ہے

اور پھر اپنا دوپٹہ پھیلا کر اس میں اکنیا دونیاں سمیٹتی جا رہی "کھسکے ڈبل رکھے ڈبل"— وہ امرتی سے رشک قمر شاعرہ اور گلوکار بنتی ہے۔ فرہاد اور ورما کے توسط سے فنون لطیفہ کی دنیا میں آتی ہے، اس کی آواز کا لہرا ہر جگہ اسی طرح کوندتا ہے ——— مگر آخر تک اس کا مقدر رہی ہے۔ آنچل پھیلا کر مانگنا۔ اس آنچل میں شب آویز ہمدانی اور فرہاد بیچے تو ڈال جاتے ہیں، مگر محبت کی رفاقت اسے نہیں ملتی ——— سب کچھ کھو کر، مہ پارہ کو کراچی کی انڈر ورلڈ میں گنوا کر وہ لکھنؤ خالی ہاتھ واپس آتی ہے۔ ہرمزی خالہ ابھی زندہ ہیں مگر جمیلن جو اس افسانے کا سب سے جاندار، خوددار اور مضبوط کردار ہے، زمانے سے مصالحت نہ کر کے، بھوکوں مر چکی ہے۔ اس کی آواز کا شعلہ بجھ چکا ہے، فن کے قدر داں آنکھیں پھیر لیتے ہیں۔ اونچی سوسائٹی سے نکالی ہوئی رشک قمر پھر سے قمرن بن کر جمیلن کے ٹھیکیدار سے کام منگواتی ہے۔

——— کرتوں کی تریبائی فی کرتا دس پیسے، ایک ساری کی پانچ، دس یا پندرہ روپے۔ مہکاری کا کام کے بیس پچیس، ایک نیا پیسہ فی مری پتی۔ ایک آنہ فی پھول بکی کڑھائی، ایک نیا پیسہ فی شیڈ ورک۔ ایک نیا پیسہ فی بوٹی ———

——— اور ساری اپنے سامنے پھیلا کر اس پر چھپے ہوئے بیل بوٹوں کو غور سے دیکھا۔ سوئی میں دھاگہ پرو دیا۔ دیوار کے سہارے بیٹھ کر ساری کا آنچل گھٹنوں پر پھیلایا اور بوٹا کاڑھنا شروع کیا ———

——— تب وہ دفعتاً اپنا سر گھٹنوں پر رکھ کر پھوٹ پھوٹ

کے رونے لگی ——

اس آغاز اور اس انجام کے درمیان پانے اور کھونے کا طویل سلسلہ ہے۔ ایک عمر آغا شب آویز ہمدانی کا انتظار کیا، فرہاد سے لو لگائی، بیٹا بمبئی کی انڈر ورلڈ اور بیٹی کراچی کی انڈر ورلڈ کی نذر ہوئی۔ کراچی میں سالہا سال جمیلن کے خط کا انتظار رہا، ہمدانی کے خط کا انتظار رہا —— ڈاکیے کے آنے کے وقت دروازے پہ کھڑے رہنے کی عادت نہ چھوٹی۔ اب سب انتظار ختم ہو گئے، لیکن کیا واقعی انتظار ختم ہوا؟

—— صدف آرا اور رما کو کھو کر نیا رفیقِ زندگی پا گئی۔ مگر قمرن کو رفیقِ زندگی کیا، زندگی بھی میسر نہ آئی ——

اس افسانے میں فرہاد اور رما کے کردار دلکش ہیں، مگر یہ دلکشی سطحی ہے۔ فرہاد مرزا شوق کی زہرِ عشق کے روایتی ہیرو ہیں، مرتے وقت اپنے کیے پر نادم، مگر قمرن کے لئے چھوڑتے گیا ہیں، غزلوں کی بیاض۔ کھلونے دے کر بہلائی جانے والی، عورت ہمیشہ کی تہی دست ہے، یہ طویل افسانہ قمرن کا نہیں، ایک تہذیب کا بھی المیہ ہے اور عورت کی ازلی تنہائی کا بھی، کبھی نہ ختم ہونے والا انتظار جس کا مقدر ہے۔

"ہاؤسنگ سوسائٹی" کی ثریا حسین عرف بسنتی اپنے جانے والے سپاہی کے انتظار میں سوسائٹی سے آہستہ آہستہ نادانستہ طور پر مصالحت کر لیتی ہے۔ سلمان تو مر کر امر ہو جاتے ہیں، مگر بسنتی اور چھوٹی بٹیا زندہ رہ کر زندگی ناآشنا از خود گم شدہ ہیں۔ یہ عورت ہے جو بھائی کے لیے کڑھتی ہے، باپ کی فکر کرتی ہے، محبوب کا انتظار کرتی ہے، اولاد کے لئے دکھ سہتی ہے۔

—— اور میں نے سوچا کہ یہ بات ہے —— کہ ہر جگہ —— مندروں اور تیرتھ استھانوں میں، درگاہوں اور مزاروں کے سامنے، گرجاؤں اور امام باڑوں اور تیرتھ گردواروں اور آتش کدوں کے اندر —— یہ عورتیں ہی ہیں جو رو رو کر خدا سے فریاد کرتی ہیں اور دعائیں مانگتی ہیں۔ ساری دنیا کے معبدوں کے سرد بے حس پتھر عورتوں کے آنسوؤں سے دھلتے رہتے ہیں۔ عورتوں نے ہمیشہ اپنے اپنے دیوتاؤں کے چرنوں پر سر رکھا

اور کبھی یہ نہ جاننا چاہا کہ اکثر یہ پاؤں مٹی کے بھی ہو گئے ہیں ــــــــ

ــــــ عورتیں اتنی پرستار، اتنی پجارنیں کیوں ہیں؟ اس لئے کہ وہ کمزور ہیں؟ اور سہارے کی حاجت مند ہیں؟ اس لئے کہ وہ اس مختصر سی زندگی میں بہت سے لوگوں سے بہت زیادہ محبت کرتی ہیں......

ــــــ آخر عورتیں خدا کی اس قدر ضرورت مند کیوں ہیں ــــــــ (یاد کی اک دھنک چلے)

اس کا جواب قرۃ العین یہ دیتی ہیں۔

مگر ویلنٹینا بھی تو ہے جو عین اس وقت خلا کے سفر میں مشغول ہے ــــــ قرۃ العین خلا باز عورت کی طرف بھی دیکھتی ہیں، اور ان محنت کش عورتوں کی طرف بھی جو جہدِ حیات میں مردوں کے دوش بدوش سرگرم عمل ہیں ــــــ لیکن وہ اس جواب سے مطمئن نہیں، ان کا سوال اپنی جگہ جواب طلب رہتا ہے۔ مردوں میں اس سوال کی اہمیت کا احساس نہیں کہ وہ اپنی ذات کے گرفتار ہیں۔ انسانی معاشرہ تمام تر ترقی اور جنسی مساوات کے دعاوی کے باوجود عورت کی ذات کو بجائے خود مقصد نہیں مانتا بلکہ مردوں کے حصولِ مقاصد کا وسیلہ سمجھتا ہے۔ عورت کے دکھ کا احساس اگر کسی کو ہے تو وہ فقیر بن جاتا ہے۔ اقبال بخت سکسینہ (قلندر) بچپن سے عورتوں کی باتوں میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ انگلینڈ پہنچ کر وہ ایک شیعہ لڑکی کی دل جوئی کی خاطر شیعہ بن جاتے ہیں، مسز ونگ فیلڈ کی گالیاں کھا کر بدمزہ نہیں ہوتے بلکہ اُس کے فرسٹریشن کا علاج اس کی شادی کرا کے کرتے ہیں۔ اچھما کی تیمارداری اور نگہداشت کرتے ہیں۔ ایڈونیا کو موت سے زندگی کی طرف لاتے ہیں اور آخر میں شانتی کی تلاش میں، دکھی آتماؤں کو مکتی دینے کے لئے فقیر بن جاتے ہیں ــــــ اس تمام دردمندی و دل سوزی کے باوجود کیا ایک فرد مکتی دلا سکتا ہے؟ قرۃ العین کا سوال پھر بھی باقی رہتا ہے۔ "قلندر" کا کردار پوری طرح مثبت مرد کردار ہے یا پھر سلمان کا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین کو مردوں میں اس طرح کے کردار شاذ شاذ ہی دکھائی دیتے ہیں۔ اگر یہ کردار بڑی تعداد میں ہوتے تو عورت کی زندگی المیہ ہی کیوں ہوتی۔ آج بھی ہمارے ملک میں جہیز کی

قربان گاہ پر روز اعلیٰ تعلیم یافتہ لڑکیاں تک بھینٹ چڑھتی رہتی ہیں اور شوہروں کے جیتے جی ستی ہوتی ہیں۔

قرۃ العین کے افسانوں میں جو کردار ملتے ہیں، وہ متوسط، بالائی متوسط طبقے یا اونچے طبقے کے ہوتے ہیں۔ برطانوی ہند کا ذکر ہو تو زمیندار، راجے رانیاں، مابعد آزادی برصغیر کی سوسائٹی میں ہائی کلاس انٹلکچویل، پروفیسر، انجینئر، ڈاکٹر، سول سروس کے عہدے دار بزنس میگنیٹ، فن کار ——— نچلے متوسط طبقے کے افراد بھی سماجی ترقی کی سیڑھیاں چڑھنے اور گرنے میں منہمک نظر آتے ہیں۔ ان کے یہاں کمیونسٹ اور انقلابی بھی اونچے طبقے ہی کے نظر آتے ہیں ——— اس مخصوص طبقاتی دلچسپی کی وجہ سے بھی شاید انہیں اپنے سوال کا جواب نہیں مل رہا ہے۔ چائے کے باغ کے مزدور، پاربتی اور غفور الرحمٰن، ڈالن والا کے مسٹر پلیلی اور ڈانگا، ہاؤسنگ سوسائٹی کے سید منظر علی، پچی، منظور یا، جھینگا پاسی، شمبھو دادا، شیخ رمضان، گوبردھن چاچا، وہ تمام غریب کم پڑھے لوگ جو جمشید کی بیٹی کو اپنی ذمہ داری سمجھتے ہیں، اکثر اس طرح سے بھی رقصِ فغاں ہوتا ہے" کے بندو خاں بہشتی، "دلربا" کے میر ناصر رضا صفوی اور مرزا عباس قلی بیگ، ملیلا کے .Y.W.C.A کی ملازمت پیشہ لڑکیاں" اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو" کے جمن خاں اور ہرمزی خالہ، لقاتی اور حفیظن، "حسب نسب" کے ملن خاں اور ڈھمو خاں اور سلامت بوا۔ قرۃ العین ان کرداروں کو آئیڈیلائز تو کرتی ہیں، مگر ان کے پورے امکانات کو بروئے کار نہیں لاتیں ——— زندگی کی جدوجہد میں جیتے ہوئے یہ لوگ بھی ہیرو بن سکتے ہیں۔ صرف چھمی بیگم (حسب نسب) جو خاندانی آن بان پر مرتی ہیں اور خاموشی سے محرومیِ محبت کا زہر پی لیتی ہیں، زندگی کی رزم گاہ میں نکل آتی ہیں اور اپنا اعتبار نہیں کھوتیں۔ لیکن غریب طبقے کا جمشید اپنا معتبر وجود کھو دیتا ہے، سید اختر علی ریا کار دنیا دار بن جاتے ہیں ——— فقیروں کی پہاڑی کا نوجوان ڈھونگی فقیر بن جاتا ہے۔ ثریا عرف بسنتی، رشکِ قمر، راحت کاشانی، سب سماج کی چکاچوند میں کھو جاتے ہیں۔ جبلین شاید اس لئے محفوظ رہ جاتی ہے کہ وہ اپاہج تھی، اس کی یہ جسمانی کمی اس کی مضبوطی بن جاتی ہے۔ نچلے متوسط اور غریب طبقے کے افراد کی طرف قرۃ العین کا رویہ رومانی آدرش واد کا رویہ ہے۔ وہ اوپری طبقوں کی عکاسی میں تو بے رحم نفسیاتی اور سماجی حقیقت نگاری سے کام لیتی ہیں، لیکن اس سے نیچے اتریں تو ان کی نظر حقیقت کی تہہ تک نہیں پہنچتی۔ شاید "آخرِ شب کے ہم سفر"

ہیں انہوں نے اس سطح کو بھی اپنے قلم کی نوک سے کرید کر ہیرے نکالے ہیں۔ وہ محنت کش طبقے کا احترام کرتی ہیں، اس سے انہیں محبت ہے۔ لیکن وہ ان کی زندگیوں کی پوری طرح مزاج شناس نہیں ــــــ اسی لئے انہوں نے اپنی کہانیوں کا کینوس اوپر کے طبقات تک محدود رکھا ہے۔ یہی ان کی قوت اور صداقت پسندی اور اعتباریت ــــــ (AUTHENTICITY) کی دلیل ہے۔ ہر فن کار پر یہ واجب بھی نہیں کہ وہ ہر طبقے پر لکھے ضرور۔ "اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو" اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ انہوں نے نچلے طبقے کے کرداروں کو مرکزی حیثیت دی ہے اور ان کے دکھ درد کو گہری دردمندی کے ساتھ ان کی سطح پر آکر سمجھا ہے۔

قرۃ العین کی زندگی ہندو پاک، اور یورپ کی اونچی انٹلکچول سوسائٹی میں گذری ہے، اسے انہوں نے صرف دیکھا نہیں، برتا ہے۔ انہیں اودھ کی تہذیب، ہندو مسلم مشترکہ ثقافت کی اقدار سے عشق ہے۔ وہ نئی مغرب زدہ تہذیب اور موجودہ سرمایہ دارانہ معاشرت میں جہد معاش کی بے رحمی و خود غرضی سے پوری واقف ہیں۔ ان کی کہانیوں میں یہی فضا ملتی ہے۔ ایک وہ تہذیب جو آفتاب رائے کو جنم دینے والی ہے، دوسری وہ جس نے جمشید کو جنم دیا۔ ان دونوں تہذیبوں میں عورت کا مقدر محرومی و انتظار ہے۔ سلطان فسادات اور تقسیم کے ایسے پرکہتا ہے۔

> ــــــ جس نظام نے اس مذہبی عصبیت کو جنم دیا، اُسی عصبیت کے ہاتھوں اس سماج کے محل جلا دیئے گئے..... ماضی کی محل سرائیں جل کر راکھ ہو گئیں مگر ابھی اس ملبے کی بنیادوں پر دونوں ملکوں میں نئی بورژوازی کے نئے محل کھڑے ہوں گے۔ کل کے جاگیردار کی جگہ آج کا سرمایہ دار حاصل کرے گا۔ ہماری جدوجہد کا آغاز آج سے ہو رہا ہے ــــــ (ہاؤسنگ سوسائٹی)

اس جد و جہد کا آغاز ہنوز روزِ اوّل میں ہے اور جنت موعود بہت دور ہے ــــــ قرۃ العین نے ایک تہذیب کی موت اور دوسری کی سطحیت کو جس فن کاری سے پیش کیا ہے، وہ کل کے مورخ کو دونوں تہذیبوں کی تاریخ لکھنے کے لئے زندہ مواد فراہم کر سکتا ہے۔

مشترکہ ہندو مسلم کلچر کیا تھا؟

> ــــــ زبان اور محاورے ایک ہی تھے۔ مسلمان بچے میونسپلٹی

کی دعا مانگنے کے لیے منھ نیلا پیلا کیے گلی گلی ٹین بجاتے پھرتے اور چلاتے
———— بر سو رام دھڑا کے سے، بڑھیا مر گئی فاقے سے گڑ گڑیوں کی
بارات نکلتی تو وظیفہ کیا جاتا ———— ہاتھی گھوڑا پالکی۔ جے
کنہیا لال کی۔ مسلمان پردہ دار عورتیں جنہوں نے ساری عمر کسی ہندو
سے بات نہ کی تھی جب ڈھولک لے کر بیٹھتیں تو ٹہک ٹہک کر
الاپتیں ———— بھری گگری موری ڈھرکائی شام ———— کرشن کنہیا
کے اس تصور سے ان لوگوں کے اسلام پر کوئی حرف نہ آتا تھا۔ یہ
گیت اور کجری دادرے خیال، یہ محاورے یہ زبان، ان سب کی بڑی پیاری
اور دل آویز مشترکہ میراث تھی۔ یہ معاشرہ جس کا دائرہ مرزا پور
اور جون پور سے لے کر لکھنؤ اور دلی تک پھیلا ہوا تھا۔ ایک مکمل اور
واضح تصویر تھا۔ جس میں آٹھ سو سال کے تہذیبی ارتقا نے بڑے
گمبھیر اور بڑے خوبصورت رنگ بھرے تھے ———— (جلا وطن)

اقبال بخت سکینہ تختی پر لکھتے تھے ؎

قلم گوید کہ من شاہِ جہانم   قلم کش را بہ دولت می رسانم

منّی کو بڑے صدمے سے دیکھتے ہیں "محرّم کی ساتویں تاریخ کو تھیٹر جا رہی ہو؟" (قلندر) اور محمد گنج کے ہندو مسلمان فرحتیا کو اپنی مشترکہ ذمہ داری سمجھتے ہیں (ہاؤسنگ سوسائٹی) اس تہذیب کی موت کا منظر بھی دیکھ لیجئے:

———— آج چاند رات تھی محلے میں نقارہ رکھا جا چکا تھا۔ مجلسیں
اب بھی ہوتیں۔ لیکن وہ چہل پہل، رونق اور بے فکری تو کب کی خواب
و خیال ہو چکی تھی۔ ڈیوڑھی میں ڈولیاں اترنی شروع ہوئیں اور بیبیاں
آآ کر امام باڑے کے دالان میں بیٹھنے لگیں۔ کشوری بیبی لمبی سے دھلیز
پر اپنی پرانی جگہ پر بیٹھی رہی۔ دالان کی چاندنی جس پر تل دھرنے
کو جگہ نہ ہوتی تھی، اب چھدری چھدری نظر آتی تھی۔ سارے
خاندانوں میں سے دو دو تین تین افراد تو ضرور ہی ہجرت کر گئے تھے
بڑی بہاو جے بہت مشکل سے پاؤں گھسیٹتی اِدھر اُدھر چل رہی تھیں،

اب وہ ادنچے تخت کہاں - ساری مہریاں اور کہارنیں اور باسنیں ایک ایک کرکے چھوڑ کر چلی دیں - بس ننگوڑی ممولہ رہ گئی تھی سو اس کی آواز کو بھی پالا مار گیا تھا...

--------"عاشور کی شب لیلیٰ" -------- بوامن نے حسب معمول عینک گھر بھول آئی تھیں دوبارہ غلط مرثیہ شروع کیا لیکن سب پر ایسی اداسی اور اکتاہٹ طاری تھی کہ کسی نے ان کی تصحیح کرنے کی ضرورت نہ سمجھی - بگن نے آواز ملائی -------- چراغوں کی روشنی دالان میں مدھم سا زرد اجالا بکھیر رہی۔ آنگن کا گیس کا ہنڈہ پیلا پڑتا جا رہا تھا۔ اس تاریکی میں کشوری سیاہ دوپٹے سر ڈھانپے اپنی جگہ پر اکڑوں بیٹھی سامنے رات کے آسمان کو دیکھتی رہی۔ ----

(جلاوطن)

مشترکہ تہذیب کے دم نزع کا یہ نقشہ محرم کی چاندرات کی سوگوار عزاداری کی فضا کے وسیلے سے بڑا معنی خیز ہو گیا ہے -------- اس تہذیب کے باقیات اپنے لمحات کے نقطوں کے حصار میں قید بے دلی کا شکار ہیں۔ مولوی عبدالصمد عثمان گنج ضلع سیہور سابق بھوپال اسٹیٹ، احمد آباد کے اسپتال میں دم توڑ رہے ہیں اور راحت کاشانی جو آنکھوں میں نئی جگمگاہٹ سمیٹنے کی پیاس لئے کلکتہ، بمبئی، کراچی اور مشرقی بنگال کی سرمایہ دار سوسائٹی میں بھٹکنے نکلی تھی، پولیس کی حراست میں ہے (چائے کے باغ) سید رفاقت حسین بہت دنوں تک جینے رہنے کی سزا کاٹ رہے ہیں:

-------- یہ دیکھیے آپ کے احباب ڈوم ڈھاڑیوں کے ساتھ فخریہ دانت نکوسے کھڑے ہیں۔ استغفر اللہ --------

-------- نشف نے اخبار میں چھپی تصویر پر نظر ڈالی شہر کے ایک عصرانے میں بمبئی سے آئے ہوئے دو نئی فلم اسٹار نیند صوبائی وزراء کے ساتھ کھڑے مسکرا رہے تھے --------

-------- ڈیڈ -------- یہاں بہت دھول اڑ رہی ہے۔ اندر چل کر آرام کیجئے --------

(دلربا)

اور وہاں ان کی چہیتی پوتی گلنار کی فلم کمپنی میں ہیروئن بن کر اپنے نصیبے پر آپ ہی حیرت کر رہی ہے۔

قرۃ العین کے یہاں زمیندار اور اعلیٰ عہدے دار طبقے کی عکاسی ابتدا سے تھی۔ لیکن ان افسانوں میں ان کی نگاہ میں تجزیاتی گہرائی آگئی ہے وہ گذشتہ تہذیب کی خوبیوں کے ساتھ اس کے انحطاط کے اسباب کو سمجھ گئی ہیں۔ ان کا یہ تجزیہ معاشیاتی یا عمرانی مقالہ نہیں ہے، یہی ان کی خوبی ہے مواقع، واقعات اور کرداروں کے عمل کے وسیلے سے وہ ایک تہذیب کی موت اور دوسری کی پیدائش ونشوونما کو فنکارانہ انداز میں پیش کرتی ہیں۔ وہ تاریخ اور معاشرے کی تبدیلی کی جدلیات سے واقف ہیں۔ اس جدلیاتی عمل کو وہ خشک فلسفیانہ اور سائنسی اصطلاحات کے بجائے انسانی جذبات واحساس، اقوال وافعال کے فطری اظہار میں دیکھتی اور دکھاتی ہیں کبھی یہ گمان ہوتا ہے کہ ان کی ہمدردی انحطاط پذیر مرتے ہوئے طبقات کے ساتھ ہے اور وہ نو دولتیہ طبقے کو حقارت کی نظر سے دیکھتی ہیں۔ ایسا فطری ہے، اس لئے کہ اس طبقے کی کچھ انسانی اقدار تھیں، اس نئے طبقے کا تمام تر فلسفہ وعمل غیر انسانی اور بہیمانہ ہے۔ نچلا طبقہ ان کا موضوع نہیں لیکن ان کی ہمدردیاں اس کے ساتھ بہت واضح ہیں۔ "دلربا" کے کردار گریسی، "چائے کے باغ" کے سرحد کی دونوں طرف بار بار دھکیلے جانے والے مزدور، ڈرائیور، رکشاراں، اور اینگلو انڈین طبقے کے مفلوک الحال افراد میں انہیں قدروں کا احساس، محبت ووفا کا لحاظ اور انسانی رشتوں کا جو پاس ملتا ہے، وہ ان طبقوں میں مفقود ہے جس کے زوال یا عروج کی وہ کہانیاں کہتی ہیں۔ اگر قرۃ العین ابھی سے اپنے ہیرو چاہتیں تو عورت کا وہ المیہ جو انہیں ابدی نظر آتا ہے، شاید ایک حد تک اس کی المناکی کم ہو جاتی۔ نچلے اور متوسط طبقے کی عورت اب اپنا حق مانگنے اور لینے، اور اپنی انسانی حیثیت کو منوانا بھی سیکھ گئی ہے۔ وہ زمینداری نظام کی ثانوی قیدی مخلوق ہے نہ وسیلۂ نشاط، اور نہ وہ ابھرتے ہوئے سرمایہ دار طبقے کی تجارت اور اشتہا کا ضمیر سوختہ آلۂ کار ہے۔

قرۃ العین کے کئی طویل افسانے نسل در نسل پھیلتے اور بڑھتے ہیں جیسے جلاوطن، ہاؤسنگ سوسائٹی اور دلربا، ایک نسل کے مظلوم دوسری نسل یا تیسری نسل میں حاکم بن جاتے ہیں۔ جمشید چھوٹی بٹیا کو اپنی سکریٹری بنا کر اس کے حسن ومعصومیت کا استحصال کرتا ہے یا گلنار دلربا کو پردۂ سیمین پر پیش کر کے بیرسٹر صاحب سے انتقام لیتی ہے۔ یہ محض اتفاقی

حادثات ہو سکتے ہیں۔ ان کی بنا پر سماجی عدل کی کوئی جدلیاتی منطق مرتب نہیں ہوتی۔ اسے مکافات کہا جاسکتا ہے نہ سزا و جزا کے کسی آفاقی قانون کا سماجی مظہر مانا جاسکتا ہے۔ ہو سکتا ہے اس سے ایک حد تک تنقیحِ جذبات CATHARSIS ہو جاتی ہو ـــــــ لیکن سزا و جزا کے مسئلے کا حل نہیں نکلتا۔ خیر و شر اور جبر و قدر وہ مسائل ہیں جنہوں نے بڑے سے بڑے راسخ العقیدہ خدا پرستوں کے ایمانوں کو متزلزل کر دیا ہے۔ اسی مسئلے کو حل کرنے کے لئے کانٹ نے خدا اور آخرت کے تصورات کو اخلاقیات کی اساس بنایا تھا ـــــــ پھر بھی قانونِ جزا و سزا اس کے یہاں مفروضہ ہی رہا۔ واقعی صورتِ حال وہ ہے جو 'یاد کی ایک دھنک جلے' میں ناصر چچا کی زبان سے ادا کی گئی ہے۔

ـــــــ رات ایک سہ منزلہ عمارت میں آگ لگ گئی اور ایک مولوی صاحب مع اپنے خاندان کے جل کر ختم ہو گئے..... میں ان مرحوم کو جانتا تھا۔ بے حد خدا ترس اور نیک بزرگ تھے اور بہت غریب۔ ساری زندگی فقیر و فاقے میں پیٹ کی آگ بجھانے کی تگ و دو میں کٹی اور رات اس قہرناک آگ نے خاتمہ کر دیا ـــــــ یہ اللہ میاں کے پاس کس قسم کا انصاف ہے...... اسی عمارت میں ایک سیٹھ رہتا تھا جو شہر کا مشہور بدمعاش ہے اور سینکڑوں غریبوں اور مظلوموں کا خون چوس کر لاکھوں دولت جمع کی ہے وہ مع اپنے خاندان کے صحیح و سالم بچ گیا۔ اس پر ذرا آنچ نہ آئی۔

فطری یا الوہی قانونِ مکافات سادہ و سریع الفہم نہیں۔ اخلاقیات و قانون غریبوں کی تسکین اور ظالموں کے استحصال کے دو کارگر ہتھیار ہیں۔ اسی لئے مظلوم عورتیں، اور سادہ دل مرد ٹونے ٹوٹکے، تعویذ گنڈے، منتوں مرادوں کا سہارا لے کر اپنے کو فریب دیتے ہیں اور اگر کسی کنواری مریم سے لڑ جھگڑ کر، خوشامد کر کے، رو کے اپنے کو بہلا لیتی ہے۔ کام مراد کے مطابق نکل جائے تو عقیدے کو استحکام ملتا ہے، نہ نکلے تو قسمت کا نام لے کر صبر کیا جاتا ہے۔ اور صبر کی جائداد دنیاوی عیش و دولت سے کہیں زیادہ لمبی چوڑی ہے۔

قرۃ العین کے نوجوان کردار سزا و جزا کے کسی اصول کو نہیں مانتے، اس لئے کہ خود معاشرہ کسی اچھے اصول پر قائم نہیں۔ یہ دو نسلوں کے رویوں کا فرق ہے۔ مردوں کے مقابلے میں

عورتیں کیوں عبادت گاہوں کا سہارا لیتی ہیں؟ کسی مافوق الفطرت قوت سے مکافات کیلئے لو لگانا کیا کمزوری نہیں؟ لیکن اس کمزوری کے پیچھے جو انسانیت، کردار کی جو طاقت ہے اسے نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ مکافات کے آفاقی حدلیاتی قانون کے نتائج بہت دیر میں رونما ہوتے ہیں۔ لیکن مظلومی و بیکی کو اخلاقی سہارا ابھی اسی دنیا میں چاہیے۔

قرۃ العین کے یہاں جو نسلی خلیج GENERATION GAP نظر آتی ہے، ان دو تہذیبوں اور نظامِ اقدار کی درمیانی خلیج ہے۔ مولوی عبدالصمد اور راحت کاشانی، سید جعفر عباس اور کشوری، دلربا اور سید رفاقت حسین، جمشید اور سید مظہر علی کا بُعد دو دنیاؤں کا بعد ہے۔ ایک دنیا دم توڑ چکی یا نزع میں ہے، دوسری دردِ زہ میں۔ یہاں موت ہے۔ وہاں گم شدگی و خود بے گانگی، بے بسی، اداسی، بے معنویت یہاں بھی ہے وہاں بھی۔ وقت کے بے رحم اندھے سیل میں وہ ڈوب گئے، یہ خود کو پانے کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں۔ قرۃ العین نے جس تہذیب اور جن طبقات کے کرداروں کو موضوع بنایا، ابھی ان کا مقدر رہے۔ اٹل اور ناگزیر، حقیقی اور ناقابلِ انکار حقیقت صرف ایک ہے، فنا ——— ان افسانوں میں فنا کا آسیب ہر وجود پر منڈلا رہا ہے۔ اس لیے کہ ابھی نئی جد وجہد کا شاید آغاز ہی نہیں ہوا۔ ہمارا عہد دو تہذیبوں، دو نظام ہائے اقدار، دو دنیاؤں کے درمیان عبوری پُل ہے۔ قرۃ العین نے اس پُل کی تصویر کشی کی ہے جس پر سے فریب خوردہ امید گزیدہ روحوں کے مجروح و فگار قافلے گزر رہے ہیں ——— ابھی سمتیں متعین نہیں، اس لئے کبھی کبھی افراد یا گروہ پُل سے ادھر بھی لوٹ آتے ہیں، مگر گھبرا کر پھر دوسری طرف بھاگتے ہیں۔ بے سمتی کے اس احساس، زندگی میں معنی کی کھوج کی یہ داستان مرثیہ بھی ہے رزمیہ بھی۔ ناول کو نئے عہد کا رزمیہ کہا جاتا ہے۔ قرۃ العین کے افسانے اسی رزمیے کی کڑیاں ہیں۔

قرۃ العین کے نئے افسانوں میں اگر انتخاب کرنا ہو تو میں "جلاوطن" اور "ہاؤسنگ سوسائٹی" کو معاشرتی دستاویز کے فن کارانہ اظہار کے طور پر ان کے بہترین فن پاروں میں رکھوں گا۔ "سیتا ہرن"، اور "اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو" کو عورت کے المیے اور مقدر کی داستان کے طور پر چنوں گا۔ "دلربا" آغاز حشر تھیٹر کے عہد کی بازیافت کے طور پر نمائندگی کا طالب ہے۔ مختصر افسانوں میں یاد کی اک دھنک جلے، "ڈالن والا"، "قلندر"، "فوٹوگرافر"، "لکڑ بگھے کی ہنسی" اور "حسب نسب" کا انتخاب کرنا ہوگا۔ تاریخی شعور اور زماں کے تجربے کو ٹھوس پیکر دینے والے افسانوں میں "اعترافاتِ سینٹ فلورا"، "ملفوظاتِ حاجی گل بابا"، "روشنی کی رفتار" اور "آئینہ فروشِ شہر کوراں"

اپنی فنکارانہ تکمیل کے ساتھ تکنیک میں تجربے کی جدت و جرأت کے لئے خود بخود منتخب ہو جائیں گے۔ ان سب میں سماجی تنقید اور گہرا اخلاقی حاسہ مشترک ہے۔

ان میں سے ہر افسانے کا اسلوب جدا، تکنیک الگ اور موضوع کو برتنے کا سلیقہ منفرد ہے۔ عام طور سے یہ سمجھا جاتا ہے کہ قرۃ العین کا اسلوب ہر تحریر میں یکساں ہوتا ہے، اور یہ موزوں نہیں۔ اس کے برخلاف میری رائے یہ ہے کہ قرۃ العین کے یہاں اسلوب کا تنوع ہے۔ "دلربا" اور "اگلے جنم ..." کا اسلوب ان کے تاریخی اور تخئیلی افسانوں سے یکسر مختلف ہے، جلاوطن اور ہاؤسنگ سوسائٹی کی فضا میں بڑا فرق ہے۔ اس کے باوجود اس اختلاف کے پس پشت تخلیقی تجربے کی وحدت ہے جو ان مختلف النوع کہانیوں کو ایک دوسرے سے منسلک بھی کرتی ہے۔ قرۃ العین کا رویہ کہیں کہیں رومانی ہے، لیکن موضوعات کو برتنے کا انداز کئی مقامات پر حقیقت پسندانہ بلکہ صحیح طور پہ مخالف رومانی ہو جاتا ہے ——— ان کے اسلوب کو توانائی، زبان پر ان کی قدرت، موضوع سے ان کی واقفیت، مسائل سے ان کے ذاتی تعلق INVOLVEMENT اور تاریخ و تہذیب کے ان کے وسیع مطالعے نے دی ہے۔ تجربہ اور مشاہدہ تخلیق میں بنیادی اہمیت کے حامل سہی، لیکن ریاضت اور مطالعہ اسے جو گہرائی اور تکمیل عطا کرتا ہے، اس کا ثبوت یہ افسانے ہیں۔ ان پر کوئی لیبل چسپاں کرنے کی ضرورت نہیں۔ یہ جدید بھی ہیں، ان میں کہانی پن بھی ہے، سماجی آگہی بھی، تاریخ بصیرت بھی ——— ان میں سے بہترین ہماری زبان کے افسانوی ادب کے شہکار ہیں۔ ان کے اسلوب کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس نے افسانے کی زبان کو عمیق فلسفیانہ و مابعد الطبیعیاتی تصورات اور پیچیدہ اخلاقی و نفسی مسائل کے تخلیقی اظہار کے قابل بنایا ہے۔

محمود ہاشمی

قرۃ العین حیدر

جدید افسانے کا نقطۂ آغاز

قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری کا آغاز اُس عہد میں ہوا، جب بیسویں صدی کی دنیا، کئی ذہنی اور سیاسی انقلاب سے گزر چکی تھی، پرانی بنیادوں پر قائم حقیقتیں لڑکھڑا رہی تھیں۔ تخلیقی ذہن، نئے سوالات اور نئی حسیت سے روشناس ہو رہا تھا ——— ماضی ایک ایسے ویرانے کا لینڈ اسکیپ بن چکا تھا جس میں سنسان ہوائیں اور عہدِ گذشتہ کی عظمتوں کے کھنڈرات موجود تھے ——— حال، ایک اضطراب تھا، جو نہ ماضی سے کسبِ مسرت کر سکتا تھا، اور نہ مستقبل کے خوش آئند تصورات کا محور بن سکتا تھا ——— عام انسانی معاشرہ، بدلتی ہوئی حقیقتوں سے بے نیاز، اپنے ماحول کی یکسانیت کو برقرار رکھنے کے لئے بے مصروف، اور بے معنی دل بستگی کے کھلونے تلاش کرنے میں مصروف تھا۔

دو عظیم جنگوں، ملکی اور بین الاقوامی سیاست نے انسانی زندگی کی تمام بنیادیں منتشر کر دی تھیں ——— انسان کا انفرادی وجود، ریزہ ریزہ ہو کر عدم کے اس افق سے قریب ہوتا جا رہا تھا، جہاں موت کا سناٹا تھا ——— یا زندگی سے متعلق انتہائی اضطراب زدہ سوالات ———

قرۃ العین حیدر نے، اپنے افسانوں کو ان سوالات کا محور بنایا، اور اس تخلیقی رویے کی تشکیل کی، جو حقائق کے اثبات کی بجائے باطنی صداقتوں کی جستجو کا سرچشمہ ہے۔ سنّتے

سوالات اور نیا تخلیقی رویہ، اظہار کی نئی جہتوں کا باعث بنا ـــــــ وہ اسالیب وجود میں آئے، جو جدید افسانے کی سب سے پہلی شناخت کہے جا سکتے ہیں۔

قرۃ العین کے ابتدائی افسانوی مجموعوں کے باوجود یہ سوال کئی بار پوچھا گیا کہ اردو میں فکشن کو حقائق کے یک رُخے منطقی بیان کی بجائے ایک داخلی تخلیقی تجربہ میں منتقل کرنے کی کوششوں کا آغاز کب ہوا؟ اس سلسلے میں اکثر و بیشتر منٹو کے افسانے "پھندنے" کا حوالہ دیا جاتا رہا ہے۔

"پھندنے" منٹو کے آخری زمانے کی تخلیق ہے۔ اس افسانے کے سلسلے میں ایک عرصے تک کوئی ادبی نظریہ سازی نہ ہو سکی ـــــــ لیکن افتخار جالب نے اپنے ایک تجرباتی اور تجزیاتی مضمون میں "پھندنے" کو نئی لسانی تشکیل کا نمونہ قرار دیا، اُس وقت تک افتخار جالب ہمارے DANDY ناقدوں میں تھے۔ انھوں نے یہ نقطۂ نظر پیش کیا کہ ادب پارے میں نئے اور عظیم موضوعات صرف اسی صورت میں نمایاں ہو سکتے ہیں جبکہ بنی بنائی زبان کو شکست دی جائے۔ کیونکہ بنی بنائی زبان کو عین مین برقرار رکھتے ہوئے نئے اور عظیم موضوعات کے لئے استعمال کرنا، ہلاکت کے بطن سے زندگی کے جنم کی توقع رکھنے کے مترادف ہے۔ افتخار جالب کا یہ نظریہ، مغرب کی نئی لسانی تنقید سے مستعار تھا۔ اس مکتبِ فکر کا نقطۂ نظریہ ہے کہ الفاظ کو اشیا کی دنیا سے نکال کر محض نمائندگیِ اشیا کے فرائض سپرد کر دینے سے ادب پارہ، نیا نہیں بن سکتا ـــــــ جدید تخلیق کے لئے ضروری ہے کہ الفاظ کو اشیا کا درجہ دیا جائے ـــــــ افتخار جالب کا کہنا تھا "پھندنے" اردو کا وہ پہلا افسانہ ہے، جس میں منٹو نے تمام تر فن کارانہ دسترس کے طفیل الفاظ کو اشیا میں منتقل کر دیا ہے۔

منٹو کی سفاکانہ تخلیقی سرشت کا جدید افسانے کی آزادہ روی سے بہت گہرا تعلق ہے ـــــــ لیکن "پھندنے"، منٹو کے نمائندہ افسانوں اور منٹو کے مقررہ اسلوب کی نمائندگی نہیں کرتا ـــــــ اس لئے منٹو کے صرف ایک افسانے "پھندنے کو جدید افسانے کا نقطۂ آغاز قرار دینے میں تامل کیا جا سکتا ہے۔ منٹو بہت بڑا افسانہ نگار ہے، اور نئی لسانی تنقید، ہمارے زمانے کا فیشن ہے۔ یہ دونوں عناصر ہمیں اسی طرح مرعوب کر سکتے ہیں، جس طرح قرۃ العین حیدر کے ناول ـــــــ جن

کا دبدبہ اور جلال ہمیں اس فن کار کے اُن افسانوں کی جانب متوجہ نہیں ہونے دیتا، جو پہلے مجموعہ "ستاروں سے آگے" اور "شیشے کے گھر" میں شامل ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ الفاظ اور اشیا کے درمیان ایک علامتی وحدت کو تخلیق کرنے کا رویہ، قرۃ العین حیدر نے بہت پہلے اختیار کیا۔ ان کے پہلے مجموعہ "ستاروں سے آگے" میں افسانہ "رقصِ شرر" شامل ہے جس میں الفاظ اور اشیا کے درمیان کی ثنویت کو ختم کرنے کا لسانی تجربہ موجود ہے۔

قرۃ العین حیدر کے اس مجموعہ کو ہم جدید افسانے کا نقطۂ آغاز تصور کر سکتے ہیں۔ اس مجموعہ کے افسانے اردو میں پہلی بار اُس ریاضیاتی یا CARTESIAN منطق کو توڑتے ہیں جو واقعات اور کرداروں کو خطِ مستقیم میں سفر کرنے پر مجبور کرتی تھی ــــــ اور جس کا مقصد بیانیہ طرز کا اتوال تھا ــــــ ان افسانوں میں نثر کے تخلیقی استعمال کے ابتدائی نقوش نمایاں ہوئے ہیں، اور ایسے کردار تخلیق کیے گئے ہیں، جو اپنی شخصیت کے جھروکے سے دنیا پر نظر ڈالتے ہیں اور اُن اشیا کو ذہن اور تخلیق کا منظر نامہ بنا لیتے ہیں، جن میں الفاظ اور اشیا کے درمیان کوئی فاصلہ یا خلا موجود نہیں ہے۔ الفاظ اور اشیاء ایسے استعارے ہیں، جن کے مناظر کی خاموشی میں باطنی احساس کی آواز موجود ہے مثلاً اس مجموعہ کا ایک افسانہ، جس کا عنوان ہے ــــــ "جہاں کارواں ٹھہرا تھا" اس طرح شروع ہوتا ہے۔

> ــــــ اس سنسان، اکیلی روش پر نرگس کی پتیوں کا سایہ جھک گیا ــــــ بیکراں رات کی خاموشی میں جھر جھر جھرنے خداؤں کی سرگوشیاں منڈلا رہی تھیں ــــــ پیانو آہستہ آہستہ بجتا رہا اور اُسے ایسا لگا، جیسے ساری کائنات ایک ذرے کے برابر بھی نہیں ہے اور اس وسیع خلا میں، صرف اُس کا خیال، اُس کی یاد، اُس کا تصور لرزاں ہے ۔ اور اس وقت اُس نے محسوس کیا کہ رات، مرغزاروں کی ہوا اور اس کی یاد ایک بار پھر جمع ہو گئے تھے ۔ لیکن اُسی وقت دھندلے ستاروں کی مدھم چیخیں

آسمان پر گونج اٹھیں، اور ان تینوں ساتھیوں کو منتشر
کرتی ہوئی پہاڑیوں کی دوسری طرف جا کر ڈوب گئیں ـــــ
اور وہ خیالوں کے دھندلکے میں سے کہتا سنائی دیا ـــــ
لیڈی ویرونیکا ـــــ ہُش۔ چاند سُن لے گا۔ پھول
جاگ اٹھیں گے اپنے ساز اور رواں نہ کرو، نیندوں کی
بستی کے راستوں پر سے خوابوں کا، پھولوں کا، گیتوں کا
کارواں آہستہ آہستہ گزر رہا ہے ـــــ

افسانوی منظرنامے اور داخلی احساس کی یہ یکتائی، بظاہر ایک رومانی اسلوب کی حامل نظر آتی ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے ـــــ افسانہ انتہائی غیر رومانی مفہوم رکھتا ہے، اس افسانے کے کردار ازالۂ سحر یا واہموں کی شکست کے کرب سے دوچار ہیں۔ افسانہ نگار نے اس کرب کے اظہار کے لئے افسانے میں استعاراتی فضا کو تخلیق کیا ہے: مثلاً:

ـــــ زندگی مہیب ہے ـــــ ہیبت ناک، خوفناک
اور اکتائی ہوئی زندگی اپنے آپ سے اکتا گئی ہے۔ زندگی کبھی ہاتھ
نہ آنے والی اور دور سے نظر آکر، پھر کھو جانے والی
فردوس کے لئے روتے روتے تھک چکی ہے ـــــ

ایک اور اقتباس:

ـــــ وقت، کسی پرانے دیوتا کا پرانا خواب بن کر
اپنی جگہ ٹھہر گیا ہے ـــــ وہاں پر صرف رات
کی چیخیں تھیں ـــــ اور خوابیدہ کائنات کی سکیاں
اور چاندنی کی ٹھنڈی آگ ـــــ

اس افسانے کا اختتامی حصہ، رومانی طرز کے ابتدائی منظرنامے کو اور بھی زیادہ بامعنی بنا دیتا ہے، کیوں کہ افسانے کے کرداروں میں، خود قرۃ العین حیدر کا اپنا کردار بھی شامل نظر آتا ہے، اور افسانہ، سوانحی تقلب ماہیت کے عمل سے گزر کر، واہموں کی شکست کے موضوع کو اور زیادہ موثر اور حقیقی سطح پر لے آتا ہے۔ (۲۱) اختتامی حصہ کا

ایک حوالہ:

——— اور میں نے تصویروں کے کینوس تہہ کر کے افسانے جو لکھنے شروع کیے تو سب گھر والوں کا ہنستے ہنستے برا حال ہو گیا۔ افوہ! ذرا سوچو تو سہی، بی بی، گھر سے باہر کی دنیا میں افسانہ نگار مشہور ہیں ——— اور کھانے کی میز پر اس قدر شور مچتا ——— میں بیچاری سب سے لڑتی کہ بھائی قسم خدا کی میں اتنے اچھے افسانے لکھتی ہوں۔ ابھی یہ دیکھیے، ادب لطیف اور ساقی کے ایڈیٹروں کے خط آئے ہیں کہ سالنامے کے لئے مضمون بھیجیے، اور وہ قہقہہ پڑتا کہ رونا آجاتا ——— ایک روز میں نے بے حد خوش ہو کر چائے کے وقت سب کو یہ خبر سنائی کہ بھئی، ہمارا مجموعہ شائع ہو رہا ہے۔ کسی کو یقین ہی نہ آئے ——— بھائی جان کے ایک دوست نے انتہائی سنجیدگی سے فرمایا کہ کتاب کے ساتھ ساتھ ایک شرح بھی چھپوا لیجئے تاکہ پڑھنے والوں کی سمجھ میں آجائے کہ آپ نے کیا لکھا ہے ———

اس ایک ہی افسانے میں دو مختلف اسالیب موجود ہیں، افسانہ اختتام پر پہونچ کر ایک بار پھر رومانی منظر نامے میں گم ہو جاتا ہے۔ اور پڑھنے والے پر داخلی اور خارجی استعاروں کی یگانگت کا مفہوم آشکار ہوتا ہے، جس میں کردار اور مناظر، الفاظ اور خاموشیاں، سب ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہیں، اور جو افسانے کے اختتام پر افسانے کے ابتدائی حصہ کی فضا اور منظر نامے کو استعاراتی کلید بنا دیتے ہیں۔

"ستاروں سے آگے" جدید افسانے کے طرز و اسلوب کی نشاندہی تو ضرور کرتا ہے۔ لیکن اس افسانوی مجموعہ کی کائنات بہت محدود ہے۔ عنفوانِ عہد کی رنگینیاں، واہمے اور خواب، اس مجموعہ کے افسانوں کی گم شدہ، لیکن مرغوب اور محبوب منزلیں ہیں، یہ گمشدگی بھی خود

اپنی سرشت میں ایک خوابناک احساس ہے۔ اس احساس کے باعث، اِن افسانوں میں، مسرت کی تلاش، اور خوف وتحیّر کا جذبہ مسلسل موجود رہتا ہے جو اکتا دینے والی یکسانیت کو جنم دیتا ہے۔ بیشتر کردار ایسے نوجوان ہیں، جو فلرٹیشن سے اکتا کر حقائق کی جانب متوجہ ہونا چاہتے ہیں یا تنہائی کے شدید احساس سے خود کو مضمحل بنا لیتے ہیں۔ گویا یہ مجموعہ جدید فکشن کا عنفوانی استعارہ ہے۔ اس کے بعد "شیشے کے گھر" کے افسانے ہیں —— جس میں بلوغت ہے تصادم ہے تاریخ اور تاریخیت HISTORICITY اور عہدِ نو کی ژولیدہ اور پیچیدہ دنیا ہے —— جلا وطنی اور ہجرتوں کا احوال ہے —— انسانی رشتوں کے انہدام کا مرثیہ ہے —— بیسویں صدی میں زوالِ آدم اور گم شدہ جنتوں کا دکھ سہتے ہوئے مرد اور عورتیں ہیں، ایک نئی زمین ہے جس پہ گذشتہ تہذیب کی کٹی ہوئی فصل کا ویرانہ ہے۔ ایک نیا آسمان ہے، جو ماضی کی دنیا پر روشنی نچھاور کرنے والے آفتاب و ماہتاب سے محروم ہے —— اُس وژن کی تلاش ہے جو عرفانِ ذات کے لئے ضروری ہے۔

"شیشے کے گھر" میں شامل بیشتر افسانے، طبعی اور مابعد الطبعی تصورات کے آئینہ خانے ہیں: جن میں الفاظ، استعارے، علامتیں اور کردار زندگی کے لمحاتی اور ابدی سوالات سے نبرد آزما نظر آتے ہیں۔ افسانہ نگار کا لسانی رویّہ، بیان یا وضاحت کا نہیں بلکہ حاضراتی سحر کاری کا ہے یا EVOKE کرنے والا، یہ رویہ ہر افسانے کو شاعری، مصوّری اور موسیقی کے اظہار کے مماثل بنا دیتا ہے۔

مجموعہ کا پہلا افسانہ مصوّری کے ایک ایسے کینوس کی مثال پیش کرتا ہے جس کے رنگوں میں نیچر کی وہ کائنات ہے، جو کبھی مذہب اور مابعد الطبعیات کی قیادت میں "اعلیٰ ترین نیکی" تصوّر کی جاتی تھی۔

نیچر کی تصویر کشی سے اس افسانے کا آغاز ہوتا ہے جس کا عنوان ہے —— جب طوفان گذر چکا:

> —— تو کبوتر آسمان سے نیچے اترا اور اس کی چونچ میں زیتون کی ایک سبز ڈالی تھی، اور اس ڈالی کو دیکھ کر وہ سب زمین کی اس وادی میں پہنچے اور جنن اوندن ۱

کی سبزی کا نشان قائم کرنے کے لئے آس پاس کی پہاڑیوں
کے نیلے، بھورے پتھر جمع کر کے انھوں نے ایک عبادت
گاہ بنائی اور اس میں وہ آسمانوں کے بادشاہ کی حمد کرنے
لگے جس نے انھیں طوفان سے بچایا، اور تب خداوند
اسرائیل کے خدا کا جلال زیادہ ہوا اور کائنات نور سے
معمور ہو گئی، اور وادی میں رنگ برنگے پھول کھل گئے،
اور خانقاہ کے چاروں طرف انگور کی بیلیں اور زیتون اور
انجیر کے درخت اُگ آئے ______

کبوتر جس کی چونچ میں زیتون کی سبز ڈالی ہے، اور نیلے بھورے پتھروں سے تعمیر کی جانے والی عبادت گاہ، انگور کی بیلیں، زیتون اور انجیر کے درخت ___ یہ تمام IMAGES ہیں، جن سے افسانے کا ایک انتہائی بامعنیٰ اور تلازماتی کینوس تخلیق ہوتا ہے۔ پھر افسانے میں ازابلا اور راحیلہ دو کردار نمایاں ہوتے ہیں، جن کا وجود پورے کینوس کو ایک زندہ اور متحرک لینڈ اسکیپ میں تبدیل کر دیتا ہے ___ ازابلا اور راحیلہ دو راہبات ہیں ــ مابعد الطبعی علامتوں کے سحر ہیں، زندگی کا مفہوم تلاش کرتی ہوئی ___ ازابلا کے لئے زندگی اور موت کا درمیانی لینڈ اسکیپ، صرف خانقاہ اور خداوند خدا کے وجود کا درمیانی فاصلہ ہے۔ راحیلہ اس لینڈ اسکیپ سے نکل کر انسانی رشتوں کے درمیان زندگی کا مفہوم تلاش کرنا چاہتی ہے۔ دونوں کردار، "نامعلوم" کے لئے حریصانہ تلاش و تجسس میں مصروف ہیں ___ اس افسانے میں جس رات کا تذکرہ ہے، وہ ایک رمز ہے، جو زندگی کے تجسس سے عاری انسانوں کو میٹھی نیند سلاتا ہے اور مقدس خوابوں کے جہانوں کی سیر کراتا ہے ___ اور یہی رات جو رمز ہے، زندگی کے اضطراب اور ذائقہ کی جستجو کرنے والوں کو جگاتی ہے ___ دونوں کرداروں کے لئے رات' اپنا انفرادی مفہوم رکھتی ہے۔ راحیلہ رمز کے دھندلکوں میں زندگی کو بہت جلد تلاش کر لیتی ہے ___ اور ازابلا اپنی ذات سے ایک طویل کشمکش کے بعد۔ ایک رات زندگی کی پہلی جسمانی حرارت کا ذائقہ محسوس کرتی ہے:

___ اور یک لخت اُس نے محسوس کیا، منیتنوں کی بستی

کی ساری شمعیں ماند پڑتی جارہی ہیں، اور پھر خوابگاہ
کے خوبصورت نیلے ایرانی قالین پر سے اُسے بازوؤں کی
مضبوط گرفت میں اوپر اٹھا لیا گیا ـــــ اور دریچے
سے باہر چاندنی رات کی ہوائیں چلنا بند ہوگئیں،
اور فضا میں گرمی بڑھ گئی ـــــ

افسانے کا نقطۂ عروج، ازابلا کے لئے اپنے وجود کی بازیافت بھی ہے، اور اس نیچر کی شکست بھی، جسے ایک زمانے میں اعلیٰ ترین نیکی تصور کیا جاتا تھا۔

"شیشے کے گھر" میں جس قدر افسانے شامل ہیں، اُن کا بنیادی تخیل، شعری تخیل کا ہم قدر ہے، یہ افسانے ان مفاہیم کا انکشاف کرتے ہیں، جن کے وجود کا ہمیں گمان بھی نہیں ہوتا، یعنی یہ افسانے ایسے FAMILIAR افسانوں سے مختلف ہیں، جو جانی پہچانی اشیا اور واردات کو بیان کرتے ہیں۔

اس مجموعہ کے دیگر تین افسانوں کا تذکرہ ضروری ہے، یہ ہیں:

(۱) برف باری سے پہلے
(۲) کیکٹس لینڈ
اور (۳) جلاوطن۔

"برف باری سے پہلے" کی داستان، تقسیم کے فوراً بعد، کوئٹہ (پاکستان) پہنچنے والے لوبی ممتاز کی داستان ہے ـــــ افسانے کا آغاز اس کمرے کے منظر نامے سے ہوتا ہے، جہاں لوبی ممتاز موجود ہے:

ـــــ آج رات تو یقیناً برف پڑے گی ـــــ صاحب
خانہ نے کہا ـــــ سب آتش دان کے اوپر قریب ہو
کر بیٹھ گئے۔ آتش دان پر رکھی ہوئی گھڑی اپنی متوازن
یکسانیت کے ساتھ ٹِک ٹِک کرتی رہی۔ بلیاں کشنوں
میں منہ دیئے اونگھ رہی تھیں، اور کبھی کبھی کسی آواز
پر کان کھڑے کر کے کھانے کے کمرے کے دروازے کی طرف
ایک آنکھ تھوڑی سی کھول کر دیکھ لیتی تھیں، صاحبِ

خانے کی دونوں لڑکیاں نٹنگ میں مشغول تھیں۔
گھر کے سارے بچے، کمرے کے ایک کونے میں پڑے ان
اخبارات اور رسالوں کے ڈھیر پر چڑھے کیرم میں
مصروف تھے ــــــــــ

دھیمے سُروں میں بجنے والی اداس موسیقی جیسے تاثر کو پیش کرنے والا یہ "منظر نامہ" بوبی ممتاز کے باطنی احساس کا علامیہ ہے ــــــــ اور "برف باری" کا تذکرہ "وہ تلازمۂ خیال ہے" جو بوبی ممتاز کو سرگوشیوں کی فضا سے نکال کر اچانک لکھنؤ کی یاد سے وابستہ کر دیتا ہے، جہاں عین اسی وقت لکھنؤ ریڈیو سے کوئی موسم کی رپورٹ سناتی تھی۔

بوبی ممتاز کی اس کیفیت کو ماضی اور یادوں کی جانب مراجعت نہیں کہا جا سکتا بلکہ حال کے لمحوں میں ماضی کے وژن کی شمولیت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یہ وژن ایک مابعد الطبیعی تجربہ ہے۔

عینی کے افسانوں میں "منظر نامہ" کی اہمیت کرداروں سے بھی زیادہ ہے، بلکہ میرے نزدیک تو یہ منظر نامے ایسے کینوس ہیں، جن کی حیثیت کسی کردار سے زیادہ ہے ــــــ ایسے فن کار جن کے لئے تخلیق ایک داخلی حسیت کے درمیان ایک ہم آہنگی کو تشکیل دیتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کا تخلیقی رویہ بھی اسی نوعیت کا ہے، فلابیر کی طرح وہ بھی کہہ سکتی ہیں کہ بوبی ممتاز میں، خود ہوں، اور افسانے کی تمام فضا میرے داخلی احساس کی فضا ہے۔

"برف باری سے پہلے" کے ابتدائی منظر نامے کا جو اقتباس اوپر مذکور ہے ــــــ اُسے آسانی کے ساتھ فن کار کے احساس کا داخلی PERSONA کہا جا سکتا ہے کہ مابعد الطبیعی فکر اسی نہج پر اپنا اظہار کرتی ہے ــــــ مثال کے طور پر سارتر اور راب گرییئے کے افسانوی منظر نامے اس کی وضاحت کر سکتے ہیں۔ سارتر کے ناول 'نوسیا' (NAUSEA) کے کردار، روکوئنٹین ROQUENTIN کو خود سارتر کے اپنے کردار سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ سارتر اپنی تحریروں میں مابعد الطبیعی فکر سے وابستہ رہتا ہے۔ نوسیا میں ایک ایسے ہی "منظر نامے" کو تخلیق کیا گیا ہے جو قرۃ العین حیدر کے مذکورہ بالا منظر نامے سے مماثلت رکھتا ہے۔

ــــــــ ایک لمحہ رک کر میں نے اپنے حواس کو مجتمع

کیا، اور کمرے میں داخل ہوا۔ دریچے کے پاس ایک محافظ سو رہا تھا۔ کھڑکیوں سے اندر آتی ہوئی زرد پژمردہ روشنی، کمرے دیواروں پر آویزاں تصویروں کو داغدار بنا رہی تھی۔ اس عظیم تکونے کمرے کی کسی چیز میں زندگی کا تحریک نہ تھا صرف ایک بلّی تھی جس میں زندگی نے انگڑائی لی، اور وہ میرے کمرے میں پہنچنے پر خوفزدہ ہو کر بھاگ نکلی۔ لیکن میں محسوس کر رہا تھا کہ ڈیڑھ سو نگاہیں اس ویران اور بے جان اور تنہا کمرے میں میری جانب نگراں ہیں ـــــــ

یہ سارتر کا منظر نامہ تھا، جس میں بے جان اشیا بھی جاندار کردار بن کر سامنے آتی ہیں۔ اب راب گریئے کے "منظر نامے" پر غور کیجیے ـــــــ جو اپنی تخلیق میں اشیا اور داخلی احساس کے درمیان کسی ہم آہنگی کو ضروری نہیں سمجھتا۔ یہ راب گریئے کے ناول LABYRINTH کی ایک سچویشن کا منظر نامہ ہے:

ـــــــ اب ایک دروازہ چوکور کمرے میں کھلتا ہے۔ اس میں ایک بستر لگا ہوا ہے۔ ایک تکونی میز ہے۔ اس کی سطح سنگ مرمر کی ہے۔ میز پر سرخ و سفید رنگ کے چار خانے کا آئل کلاتھ بچھا ہوا ہے۔ مرکزی دیوار کے وسطی حصّے میں نیچے کی جانب آتش دان ہے۔ جس میں سرد راکھ موجود ہے۔ آتش دان کے دائیں جانب ایک دروازہ ہے، جو عقبی کمرے کی جانب کھلتا ہے ـــــــ۔

قرۃ العین حیدر، اور سارتر کے افسانوی منظر ناموں کا اپنا تخلیقی رویہ ہے، جبکہ راب گریئے جسے مابعد الطبیعات سے دلچسپی نہیں، محض اشیائی جیومیٹری کے بیان کو کافی سمجھتا ہے ـــــــ یہ دو مختلف تخلیقی رویے ہیں، لیکن داخلی احساس کی منظر کشی، ان مضوعات میں ضروری معلوم ہوتی ہے۔ جو شیشے کے گھر کے افسانوں کا محور ہیں جو ایک ہی جست میں داخلی خود کلامی بن کر لوبی ممتاز پر ماضی اور حال کے بے رنگ ہم آہنگی منکشف

کرتا ہے:

——— آخر کار وہ خوبصورت وژن دکھلائی پڑتا ہے

——— ارے تم کدھر نکل آئے ——— زندگی کی طرف

واپس جاؤ۔ انقلاب اور موت کی تند رو آندھیوں کے سامنے

زرد، کمزور پتوں کی طرح بھاگتے ہوئے انسان! ہماری طرف

لوٹو ——— اس وژن کی طرف ———

بوبی ممتاز کی خود کلامی میں یہ کوئینی کی آواز ہے۔ یا پھر خود اس کا اپنا وژن، جو ماضی اور حال کی پرچھائیوں کو جوڑ کر ایک نئے لمحہ کو تخلیق کر رہا ہے۔

دراصل بوبی، وقت کے اس لمحہ کا اسیر ہے، جس کے ایک جانب تنہائی اور اجنبیت ہے، اور دوسری جانب ماضی میں میسّر آنے والی رفاقتوں اور محبوبیت کے نعم البدل کی جستجو ——— اس لمحہ کے دونوں اُفق بے معنویت کی تعبیر ہیں، حقیقت صرف یہ ہے کہ جلا وطنی اور ہجرت بوبی ممتاز کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ اور اس حقیقت کو ذہنی اور جذباتی طور پر قبول نہ کر سکنے کے باعث وہ زندگی کی تمام تر بے معنویت میں سے اپنے "وژن" کے سرمائے کو بچانے کی سوچ جنگ میں مصروف ہے ——— کیوں کہ وژن کا خاتمہ وجود کا خاتمہ ہے۔

بوبی ممتاز کی خود کلامی، اپنے وجود اور اپنے وژن کی تلاش میں ہجرت سے پہلے کی زندگی سے ہم کلام ہوتی ہے ——— لیکن ظاہری مسرتوں، رفاقتوں اور آسودہ حالیوں کا یہ عہد بھی اُسے، زندگی اور موت کے درمیان کسی ابدیت، کسی وجود اور کسی مفہوم کی تلاش کا عہد معلوم ہوتا ہے ——— اس عہد کے کچھ مناظر اس افسانے میں ایسے سوالات کی صورت موجود ہیں، جن کا تعلق زندگی کے اسرار اور مفاہیم سے ہے: مثلاً

——— کائنات اتنی بشاش ہے ——— یہ معصوم سپید

پھول، بلوریں جھرنے، کنوارے، مقدس، برفیلے پہاڑ

——— اُس بڑی لڑکی نشاط نے اس سے کہا تھا ———

دیکھو یہ کھلا نیلا آسمان، اونچے درخت، قرمزی بادل،

ہمارے چاروں طرف ہر چیز اتنی عظیم ہے، اتنی بلند ہے،

اتنی فراخ دل ہے ——— ایسے میں کیا تم زندگی سے مایوس

ہو سکتے ہو —

—— اور اس وقت اُن سب کے دل میں ایک ساتھ ایک عجیب خیال آیا —— دنیا جو کچھ ہم چاہتے ہیں، ہمیں کبھی نہیں دیتی۔ ہم احمقوں کی طرح منہ کھولے، سامنے مستقبل کے اندھیرے کی طرف دیکھتے رہتے ہیں اور آخر کار ایک روز، اس اندھیرے میں سے موت نکل کر آتی ہے اور ہمیں ہڑپ کر لیتی ہے۔ اور سارے نظام کائنات پر ہماری غیر موجودگی سے کوئی فرق نہیں پڑتا —— !

—— یوبی نے محسوس کیا —— میں بھی یعنی یہ انسان —— یوبی ممتاز —— جو اس وقت "والڈروز" کے دریچے میں کھڑا ہے، ان چنگھاڑتے ہوئے عناصر کا ایک اس قدر بے بس اور کمزور حصہ ہے، روح کا کرب، زندگی کی تڑپ، دل کی بے چینی، عناصر کی اس قیامت خیز گھن گرج میں گھل مل کر ایسی ایک بے آواز سی دھڑکن بن گئی ہے۔ یہ پہاڑ یہ طوفانی ندی، یہ اونچے، بے پروا درخت، ان سب پر میرے وجود کے ہونے یا نہ ہونے کا کوئی اثر نہیں پڑتا! ——

یوبی ممتاز کے یہ سوالات ہیں، جو کائنات کی وسعتوں میں انسانی وجود کا مفہوم تلاش کر رہے ہیں۔ اور یہ وضاحت بھی کر رہے ہیں کہ عناصر اور مظاہر کی بے کرانی میں انسانی زندگی، مستقبل کی جانب نگراں رہتی ہے۔ لیکن خالص طبعی زندگی باطنی رشتوں کے بغیر اپنے وجود کو قائم نہیں رکھ سکتی، خارجی زندگی کی طرف ہر ایک جست ایک ہجرت ہے، جو زندگی کو ہر بار بے معنویت کے ویرانوں میں پہنچا دیتی ہے —— زمین، آسمان اور انسانی وجود کے درمیان ایک داخلی شناسائی اور ہم آہنگی ضروری ہے کسی نہ کسی صاحب خانہ کی بیگم منتظر ہے، اور اپنی بیٹی کے لئے مستقبل کی غیر یقینی روشنی کے حصول کی خاطر کسی ممتاز انسان کو پکار رہی ہے:

ممتاز صاحب!

اُس نے چونک کر پیچھے مڑ کر دیکھا، اُس کے میزبان کی بیگم صاحبہ برآمدے کی سیڑھیوں پر ہاتھ میں ناشتہ تھامے کھڑی تھیں۔

——— ممتاز صاحب ——— واہ، آپ بھی خوب ہیں۔ ہم اتنا آپ کو روکتے رہے ——— اور آپ بغیر کھانا کھائے ہی بھاگ آئے۔ آج تو میری سعیدہ نے خود سویّاں پکائی ہیں بڑا شوق ہے اسے کھانا پکانے کا۔ اس کے ابا برج کھیلنے کلب آرہے تھے، میں نے سوچا، سویّوں کی ایک پلیٹ اُن کے ساتھ بھیج دوں ——— پھر میں خود ہی چلی آئی ———

یہ اقتباس افسانے کا اختتام بھی ہے، اور یوں یہ ممتاز کی ازلی گم شدگی کا استعارہ بھی۔ "کیکٹس لینڈ"، "شیشے کے گھر" کا سب سے اہم افسانہ ہے۔ جدید اردو افسانے کی تاریخ میں اُس افسانے کو وہی اہمیت دی جا سکتی ہے، جو جدید انگریزی شاعری میں ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ کو حاصل ہے۔

ویسٹ لینڈ پہلی جنگِ عظیم کے بعد کی ذہنی ویرانی اور انتشار کی علامت ہے، اور کیکٹس لینڈ تقسیم کے بعد کا وہ تہذیبی خرابہ، جس میں اقدار اور انسانی رشتوں کے زوال، زمین سے بے تعلقی، جلاوطنی اور اضطراب کے بجھے ہوئے شعلوں سے دھواں اٹھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

یہ محض ایک اتفاق ہے کہ ویسٹ لینڈ اور کیکٹس لینڈ کے تقسیم میں ایک مماثلت موجود ہے ——— ویسٹ لینڈ پانچ حصّوں پر مشتمل ہے، اور کیکٹس لینڈ بھی پانچ ابواب پر مشتمل ہے

ویسٹ لینڈ کا پہلا حصّہ (THE BURIAL OF THE DEAD) موسمِ بہار کی آمد اور خزاں کے خاتمے سے شروع ہوتا ہے۔ کیکٹس لینڈ کا آغاز بھی، موسمِ بہار کی آمد کے ایسے ہی منظر نامے سے ہوا ہے:

——— اب خزاں بھی واپس جا رہی ہے، اور سفیلے کے

جنگل پر ہریالی اتر رہی ہے، اور جھیل کے پرودے کنارے تک پھیل آئے ہیں۔ اور جب سبز بانس کا جھنڈ پانی کی سطح پر جھک کر ہوا میں ڈولتا ہے، تو چپکے سے رونے کو جی چاہتا ہے۔ سفیدے کا چھوٹا سا جنگل اس طرح چپ چاپ کھڑا ہے، اور اسی کی خانقاہ بھی اسی طرح خاموش اپنی جگہ پر موجود ہے، اور کبھی کبھی کوئی راہ گیر پتّوں کو روندتا، سفیدے کے جھنڈ سے گزر جاتا ہے ــــــ

قرۃ العین حیدر کا یہ افسانہ، جدید عہد کی زندگی کے اُس افتراق اور انتشار کا اظہار ہے جس میں زندگی، موت، شخصیت اور وجود سب اپنے اپنے تضادات سے متصادم ہیں، اس افسانے کے کردار، وہ انسان ہیں، جو کبھی اپنی دُنیا، اور اپنی تاریخ اور اپنی تہذیب کا محور تھے ــــ ان بنیادوں سے بچھڑ کر ان کرداروں کا وجود، لا محدود تضادوں میں بکھر جاتا ہے ــــ ہر ایک کردار منقسم ہے، اور خود کو عدم کے محور سے قریب ہوتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ ان کرداروں کے اطراف کی کائنات، داہموں اور خوابیدہ پیکروں کی، سنسان اور خاموش کائنات ہے افسانے کے تمام کردار، خود کلامی کے ذریعہ اپنی تلاش میں مصروف ہیں، اور اس تہذیبی احساس سے وابستہ ہونے کے لئے بیقرار ہیں۔ جس کا عدم وجود، زندگی کو یکسر بے معنی بنا دیتا ہے۔

جدید عہد کی زندگی نے ان کرداروں سے "گھر" کی اس علامت کو چھین لیا ہے، جس سے اپنے وجود کا اعتماد میسر آتا ہے۔ ان کرداروں میں بیلو سعید، طلعت جمیل اور عطیہ وہ نسوانی کردار ہیں، جو ناموں کے اختلاف کے باوجود ایک ہی علامت کی جستجو میں مصروف ہیں، اور یہ کردار ایک VISIONARY کردار، میری کیبل بن کر اسی علامت کو پلیٹ کرنا چاہتے ہیں۔

ــــ میری کیبل، کیا تم اس تاریکی کی تصویر نہ بناؤ گی ــــ

ــــ یہ اسی کا گھر ہے۔ اسی گھر میں وہ برسوں سے رہتی آئی ہے۔ اس زمین پر وہ سب صدیوں سے جیتے اور مرتے رہے ہیں۔ یہ گھر، یہ باغ، یہ سمر ہاؤس جھیل

کے پار حدِ نظر تک پھیلے ہوئے کھیت اور چراگاہیں اور ایک بار ایسا ہوا کہ وہ ان سب چیزوں کو چھوڑ کر چلے گئے۔ وہ بہت دور چلے گئے، اور کبھی ان جگہوں کی خاموش اپنائیت ان کی چپ چاپ پکار سننے کے لئے واپس نہ آئیں گے ________

اس افسانے کے کرداروں نے ماضی میں اجتماعی تہذیبی زندگی کے اُس درخشاں عہد کو جیا ہے، جس میں دو نسلوں کے درمیان اختلاف تو موجود تھا، لیکن یہ اختلاف تخریبی نہیں، تخلیقی تھا۔ یہ اختلاف نئے تجربات اور نئی زندگی کے خوابوں اور نئے جہانوں کی تلاش کے لئے محرک بن جاتا تھا ____ چنانچہ کیکٹس لینڈ کی طلعت جمیل اور پنکی اشرف بھی نئے جہانوں کی تلاش میں نکلتے ہیں ____ دوسری جنگ عظیم کے بعد کی دنیا میں ان کرداروں نے اُس عہد کو بھی دیکھا، جب جنگ کا پردہ کائنات کی بیکراں تاریکی کے اوپر، مریخ کی مدھم سرخ گرم روشنی میں آہستہ آہستہ پرواز کر رہا تھا ____ اور مشرقِ وسطیٰ، افریقہ اور ایشیا کی زمینوں پر اپنے وجود کا استحقاق چاہنے والوں کو مضحکہ خیز مسرتوں کے ساتھ قتل کیا جا رہا تھا

کیکٹس لینڈ میں یہ مختلف حوالے اور حادثے وقت کی اساس کو بیان کرتے ہیں۔ ان واقعات میں ۱۹۴۲ بھی ہے، ۱۹۴۵ بھی اور پھر ۱۹۴۷ بھی ____

____ جب وہ اپنے گھر، اپنے کھنڈر، اپنے کھیت چھوڑ کر لڑکھڑاتے ہوئے، دوسری طرف چلے گئے۔ اپنے کھیت چھوڑ کر، جہاں وہ سنہرے اناج کے ساتھ بھوک بوتے، جوتتے اور کاٹتے تھے ____

یہ اقتباس ایک زمانی حوالہ ہے، جس میں صرف تقسیم کی طرف اشارہ نہیں ہے، بلکہ افسانے کے کرداروں کا قلب ماہیت بھی ہے، جس میں وہ افراد کی بجائے، انسانوں کی ایک جماعت میں تبدیل ہو گئے ہیں، اور اپنے عہد کی تاریخ کا حصہ بن گئے ہیں۔

یہ تاریخ ایک حقیقی عمل سے گزرتی ہوئی افسانے کے تناظر میں ایک بار پھر افراد میں ڈھل جاتی ہے ____ افراد، جو اس افسانے کے کردار ہیں، جن میں پنکی اشرف بھی ہے، جو نئی تاریخی حیثیت میں اپنے وجود کو تلاش کرنے کے لئے خود کلامی کے ذریعہ اپنا اظہار کرتا ہے۔ اور تاریخ کی حیثیت، خاموشی کی زبان بن کر اس سے مخاطب ہوتی ہے،

—— یہ میں، جو میں ہوں، خاموشیوں کی دیوی نے آہستہ سے کہا —— تم جس راستے پر چلوگے، بالآخر مجھ تک پہنچو گے —— جس راگ کو سنوگے، اس میں میری آواز ہوگی، جس خوشبو کو محسوس کروگے، اُس میں میری مہک پاؤگے —— پھولوں کے جو رنگ دیکھوگے، ان میں میری جھلک موجود ہوگی —— میں ستی ہوں، میں یشودھرا ہوں —— میں تمہارے وجود کا سایہ ہوں۔ سایہ جو کبھی جدا نہیں ہوسکتا۔ جو ہمیشہ آگے آگے چلتا ہے، لیکن مل نہیں سکتا اور مستقبل کی صدیوں کے اندھیرے میں کھو جاتا ہے ——

پنکی اشرف اور طلعت جمیل اور کیکٹس لینڈ میں اپنے منتشر وجود کو نامیاتی وحدت میں ڈھالنے کے خواہش مند، دوسرے تمام کردار، صرف ہندوستان اور پاکستان کے انسانوں کی جدید زندگی اور جدید تاریخ کے نمائندہ نہیں ہیں، بلکہ ان کا تناظر بیسویں صدی کی وہ تمام کائنات ہے، جس میں تمام جذباتی، ثقافتی اور روحانی بنیادیں ختم ہو چکی ہیں.... کیکٹس لینڈ کے پنکی اشرف اور طلعت جمیل، اس عہد کی زندگی کے جہنم کا سفر کرتے ہوئے ایک لمحہ کے افق پر ایک دوسرے سے ملتے ہیں، اور اپنے اپنے سفر کے تجربات کا اظہار ان جملوں میں کرتے ہیں:

—— ہاں، ہم بہت بُرے زمانے میں ملے ہیں، اور اسپیسی کے گھنٹے ہمارے پیچھے بجتے جا رہے ہیں۔ ہماری زندگی کو چوہے کتر رہے ہیں، اور ہمارا خدا پہاڑوں پر پیدا ہونے سے پہلے ہی مرچکا ہے، اور اُس کی تجہیز و تکفین سے فراغت پاکر میں تمہارے پاس آئی ہوں ——

—— تم نے غلطی کی ہے۔ جب یہ سفید بیمار چوہے، اپنے بلوں کو واپس بھاگ جائیں، تب تم بھی بور ہو چکی ہوگی۔ اُسی طرح موت کا انتظار کرو، جیسے اور سب مرتے ہیں ——

مادی کامیابیوں کی خواہشات کے سفید چوہوں سے پشیمان، بیسویں صدی کے یہ کردار جدید فکشن کا سب سے اہم موضوع ہیں۔ وجودی فلسفے کے اثر سے تخلیق ہونے والے دنیا کے بیشتر فکشن میں اسی انسانی SITUATION کو پیش کیا گیا ہے۔

"جلاوطن" کے کرداروں کا بھی یہی المیہ ہے کہ وہ اپنے عہد کی بیکراں تنہائی، اور زندگی کے ازلی اور ابدی پچھتاووں کے ویرانے میں جلاوطنی کی زندگی کا جبر سہتے ہیں، اور اپنی پہچان کے لئے صرف یہ عنوان تجویز کرتے ہیں۔

——— ہم اپنے بد قسمت ملک کی وہ نوجوان نسل ہیں جو یورپ کی جنگ اور اپنے سیاسی انتشار کے زمانے میں پروان چڑھی۔

——— جلاوطن

بیسویں صدی کے انسانی المیہ کا یہ موثر ترین اظہار ہے۔ جس میں تخلیق کا آغاز التباس (ILLUSION) کی فضا سے ہوتا ہے ——— اور افسانہ نگار کا مخصوص لسانی تخلیقی رویہ اس التباس کو ایک ناگزیر، ہمہ گیر اور زندہ حقیقت اور اس کے عرفان میں تبدیل کر دیتا ہے۔

> میں تنہائی پسند نہیں ہوں اور نہ تنہائی کا واویلا میرا مسئلہ ہے۔ میرے لئے اہم مسئلہ یہ ہے کہ میری تخلیقات نقاد اور زندہ ادبی لین دین کے معاملے میں نمایاں کردار ادا نہیں کر سکیں ان کی طرف سے عموماً ایک طرح کی لاپرواہی برتی گئی ہے۔ اس سے یہ مفہوم نہ لیجئے کہ مجھے نقاد کی ضرورت ہے۔
>
> قرۃ العین حیدر سے انٹرویو
>
> ——— طلوع افکار کراچی

ش، اختر

قرۃ العین کے افسانے

قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں تمام اہم سماجی واقعات کی تفصیل نہیں ملتی، لیکن بعض واقعات جنھوں نے برصغیر کی قسمت کا فیصلہ کیا اور ایک عظیم قوم کی تہذیب، زبان اور کلچرل قدروں کو جغرافیائی حدبندیوں میں تقسیم کر دیا۔ ان کے افسانوں اور ناولوں کی بنیاد ہیں۔

انھوں نے اپنے مضمون، افسانوں اور ناولوں میں ان کا ذکر کیا ہے۔ اپنے خط میں یہ بھی لکھا ہے کہ: ــــ

"اگر کسی حادثہ نے میرے لیے محرک کا کام کیا ہے تو وہ پہلا حادثہ ۴۴ء میں میرے والد کی موت تھی اور دوسرا تقسیم ہند۔ تقسیم ہند نے میرے لکھنے پر گہرا اثر ڈالا ہے"

آزادی کے بعد جب وہ اپنے گاؤں گئیں اور وہاں انھوں نے ایک نئی دنیا دیکھی تو اس بدلی ہوئی دنیا کا تفصیلی ذکر اس طرح کیا ہے: ــــ

"پچھلے سال میں نے ایک ناول لکھنا شروع کیا۔ میں چونکہ برسوں بعد اپنے گاؤں گئی جو اتر پردیش میں ترائی کے قریب واقع ہے۔ یہاں ہمارے آبائی محلہ میں تالاب کے کنارے میرے بزرگوں کی بنائی ہوئی حویلی کھڑی تھی جو ۴۷ء کے بعد

دھیرے دھیرے ڈھ گئی۔ اب اس کے کھنڈر باقی ہیں۔ اس کی اینٹوں میں لمبی لمبی گھاس اُگ آئی ہے کیونکہ حویلی کی مرمت کرنے والے سب پاکستان چلے گئے۔ ہمارا خاندانی تمغات جو ہمارے یہاں شادیوں کے موقع پر دولہا کا شجرہ سنایا کرتا تھا جو اسے زبانی یاد تھا۔ میرے پاس آکر رونے لگا۔ سب لوگ دوسرے دیش کو سدھار گئے، میں اب کس کو سنا رہا ہوں۔

کھنڈر کا دوسرا رُخ یہ ہے کہ اس سے کچھ فاصلے پر جلاہوں کی ایک بستی تھی، یہ جلاہے ہماری رعیت تھے اور ان کو حکم تھا کہ کچے مکانوں میں رہیں اور جوتے اُتار کر ہمارے یہاں آئیں۔ اب حویلی کے کھنڈر سے اونچے ان کے پختہ مکان آس پاس کھڑے ہیں اور وہ اپنی شخصیت اور احترام کے ساتھ قصبہ میں سر اٹھا کر چلتے ہیں۔ یہ جلاہے اب لیڈی ہملٹن کے برقعے سلواتی ہیں۔

ایک خستہ حال رشتہ دار نسیلا انی بی بی جو مشین پر ان کے برقعے سی سی کر اپنی گزر کر رہی ہیں۔ طنزیہ لہجہ میں کہا جلاہوں کے پکے مکان اور ان کی عورتوں کے لیڈی ہملٹن کے برقعے، یہ وہ خاموش انقلاب ہے جو پچھلے چودہ برس میں ہندوستان میں آیا۔ ایک زوال پذیر جاگیردارانہ تہذیب کا سورج ڈوب چکا اور اب ایک نئے یگ کی بنیاد اس پر رکھی جا رہی ہے۔

یہ کہنا مشکل ہے کہ اسے صحیح معنوں میں سماج وادی بنانے میں کتنی دیر لگے گی مگر یہ بڑی بات ہے کہ ایک نئے دور کا آغاز ہو چکا ہے۔ میں نے اس ناول کا نام "کھنڈر" رکھا ہے یہ کھنڈر ایک مٹتی ہوئی تہذیب کا مرثیہ نہیں کیونکہ اس ملبے پر ایک نئے سماج کی بنیاد رکھی جائے گی لیکن تمام خامیوں کے باوجود مجھے اس تہذیب کے مٹ جانے کا بہت

افسوس ہے پرانی قدروں اور ہندو مسلم اتحاد کی علمبردار اور نام لیوا تھی۔"

(آئینہ خانہ، کتاب ص ۱۲)

آزادی کے بعد فرقہ پرستی اور تنگ نظری کے شکار مسلمانوں کے متعلق اپنے افسانے "جلا وطن" میں لکھتی ہیں :—

"ان گنت مسلمان گھرانے ایسے تھے جن کو ملازمتوں سے نکالا جا رہا تھا۔ یا جن کو نوکریاں نہ دی جاتی تھیں۔ وہ اپنے اپنے گہنے اور چاندی کے برتن بیچ بیچ کر گزارہ کر رہے تھے۔ کیسوری کو یقین تھا کہ اب ایسا بھی کیا اندھیر ہے کہ اچھے سیکنڈ ڈویژن والی اکنامکس ایم اے کو کہیں جونیئر لکچرر شپ بھی نہ ملے گی۔ لیکن واقعہ یہ تھا کہ ایک جگہ تو اس سے صاف صاف اس سے کہہ دیا گیا کہ صاحب بات یہ ہے کہ جگہ تو خالی ہے لیکن ہم پاکستان سے آئے ہوئے شرنارتھی لڑکیوں کو ترجیح دے رہے ہیں اور آپ سے ایمان کی بات یہ ہے کہ آپ مسلمان ہیں۔ ہمارے پاس آپ کی وفاداری کا کیا ثبوت ہے۔ ظاہر ہے کہ آپ کسی خانگی مجبوری کی وجہ سے ہندوستان میں رکی ہوئی ہیں۔ پہلا موقع ملتے ہی آپ بھی پاکستان چلی جائیں گی ہم موقع پرستی، مجبوری اور وفاداری کے مدارج الگ الگ پہچانتے ہیں۔

اسی افسانے کی ایک عورت کہتی ہے :—

"تم تو پاکستانی ہو نہیں تو نمستے کہنا چاہیے۔" کھیم نے بڑی طنز کے ساتھ کہا۔ اور میرے اوپر جا تو کسی نے برف ڈال دی اس کے شوہر نے جو بہت سمجھدار معلوم ہوتا تھا فوراً بات سنبھالی اور کہنے لگا اچھا نمستے جی اس سے ہم بہت جلد ہی ملیں گے۔ آپ کسی روز ہمارے یہاں ضرور آئیے۔ اس نے مری ہوئی آواز میں جواب دیا اور آگے چلی گئی۔

میں نے اسے یہ بھی نہ بتایا کہ میں پاکستانی نہیں ہوں
اس سے کیا فرق پڑتا تھا۔"

فسادات کے موضوع پر "برف باری سے پہلے" کا ایک کردار وجاہت کہتا ہے :—

"میں نے اپنے عزیزوں اور بیاروں کے دوستوں کو مرتے ہوئے دیکھا ہے۔ میں ان جنگ میں زخمیوں کے دم توڑنے کا نظارہ کیا ہے۔ ان فسادوں کے زمانہ میں بھی مجھے انسان ایک دوسرے کو چھرے بھونکتے نظر آتے ہیں۔ پتہ نہیں ہماری قسمتوں میں کس طرح موت لکھی ہے۔"

اسی افسانہ کی ایک کرسچن لڑکی نشاط اسٹینلے کو ایک کردار کہتا ہے :

"ارے گھبراؤ نہیں۔ تمہارا بالکل عیسائی والا نام ہے۔ اس لیے تمہیں کوئی چھرا نہیں گھونپے گا۔ وہ ہنستے ہوئے بولی، مصیبت تو میری ہے کہ غیر مسلم ہوتے ہوئے بھی میرا مسلمانوں جیسا نام ہے۔ اب میں کرپان سے محفوظ رہنے کے لیے اپنا بھینسے والا نام اختیار کرنے والی ہوں۔"

قرۃ العین حیدر نے بڑی سچی بات لکھی ہے کہ تقسیم ہند نے ان کے لکھنے پر بے حد اثر ڈالا ہے۔ دراصل یہی موضوع ہر افسانے میں مختلف روپ سے ابھرا ہے۔ اور غالباً یہی سبب ہے کہ وہ پاکستان سے آزاد ہندوستان میں ایک بار پھر اپنی شہریت تبدیل کر کے واپس لوٹ آئی ہیں۔ گزشتہ سترہ برسوں میں ہند اور پاکستان میں بڑی بڑی سماجی اور سیاسی تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ اُردو کی دوسری خاتون افسانہ نگاروں نے ان تبدیلیوں کے اثرات قبول کیے ہیں ان کی مدد سے افسانوں کے خاکے تراشے ہیں۔ قرۃ العین نے بھی ایسا ہی کیا ہے لیکن بنیادی طور پر وہ تقسیم ہند اور اس کے اچھے برے اثرات کے علاوہ ادر سماجی زندگی کے دوسرے پہلوؤں پر زیادہ نہیں لکھ سکیں ان کی کہانی "ہاؤسنگ سوسائٹی" میں بھی درپردہ یہی موضوع ہے۔ حالانکہ اس طویل مختصر افسانہ میں

جاگیرداری عہد کا ہندوستان بھی ملتا ہے اور موجودہ زمانہ کا کراچی، لاہور اور پیرس بھی۔ پھر بھی اس کی رُوح وہی ہے۔ اُردو کی خاتون افسانہ نگاروں میں کوئی اتنی جذباتیت اور رُوحانی اذیت میں مبتلا نہیں ملتیں۔ قرۃ العین حیدر کا رومانوی ذہن ایک عظیم تہذیبی بحران میں مبتلا ہیں۔ اس تقسیم نے خاص کر کلچر تہذیب اور ماضی کی خوشگوار وراثت کو جس طرح تقسیم کیا ہے۔ وہی ان کے افسانوں اور ناولوں کا پس منظر ہے۔

اس لیے ان کے افسانوں میں اس کے علاوہ دوسرے اہم سماجی اور سیاسی تبدیلیوں کی حیثیت نہیں کے برابر ہے۔ ابھی ان کے زخم تازہ ہیں شاید ان کا مندمل ہونا مشکل ہے۔ شاید وقت بھی جو تمام زخموں کا مرہم تصور کیا جاتا ہے۔ انھیں کو اچھا نہ کر پائے گا۔ یہ دراصل ایک عظیم تاریخی اور تہذیبی المیہ ہے۔ اور قرۃ العین حیدر کی روح ایک عظیم المیہ کی دکھی اور مجروح آواز ہے۔

قرۃ العین حیدر کا ذہن رومانوی ہے۔ رومان کی وراثت بھی انھوں نے اپنے بزرگوں سے پائی۔ یلدرم نے ان پر بے حد اثرات چھوڑے ہیں۔ اعلیٰ تعلیم، بہتر ادبی اور تہذیبی ماحول اور متعدد ملکوں کی سیاحت اور زندگی کے بیش بہا تجربوں کے بعد بھی اپنے افسانوں کے واقعات میں وہ ایک معصوم لڑکی کے روپ میں اُبھرتی ہیں جو کہرے میں گرجا کے نقرئی گھنٹوں کی آواز کے سہارے خاموش اپنے جوان اور دھڑکتے ہوئے سینہ پر صلیب کے نشان بناتی رہتی ہے۔ یہ لڑکی جو راکٹ کی صدی میں جاگیردارانہ تہذیب اور ثقافتی قدروں کو عزیز رکھتی ہے۔ جو مسوری کی برفیلی وادیوں میں انجانے خواب دیکھتی ہے۔ جو دارجلنگ، مشرقی پاکستان کے گاؤں، باغوں، تالابوں جنوب مشرقی ایشیا کے گھنے جنگلوں، پہاڑوں، ندیوں میں چھپے ہوئے گھروں کی ایک جھلک اپنی پلکوں پر لیبائے آج کی صحافتی اور اخباری زندگی میں مصروف رہتی ہے۔ اردو کی تمام خاتون افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ رومانوی ماحول کے جیتے جاگتے پیکر تراشتی ہے یہ پیکر بے حد نرم نازک، ذہین اور شدید قسم کے جذباتی پیکر ہیں۔ اس لیے ان کے تمام افسانوں میں

واقعات کی نوعیت ایک ہی ہے اور وہ رومانوی نوعیت ہے۔

ادب کے دو واضح اور بنیادی میلانات میں قرۃ العین نے رومانوی میلانات کا انتخاب کیا۔ اس کے کئی اسباب ہیں۔ پہلی وجہ تو ان کا گھریلو ماحول ہے جس میں یلدرم جیسا رومانی فن کار موجود تھا۔ پھر نذر سجاد حیدر جو خود بھی رومانی خاتون ادیبہ رہی ہیں۔ یلدرم نے ایک نئی نسل کی تخلیق کی تھی۔ پھر باپ بیٹی کا رشتہ پُرخلوص دوستوں جیسا تھا۔ یلدرم کی ملازمت نے قرۃ العین کو زمانہ کی سیر کرائی علی گڑھ کی تہذیبی فضا کے بعد انڈمان کے ٹاپوں میں مس حیدر نے اپنی آنکھیں کھولیں۔ معاشی بہتری اور ایک مہذب ماحول اور آزادی اور مغربی تعلیم نے ان کے ذہن کو اڈونچرس اور رومانی بنانے میں بڑا کام کیا ہے۔ اس کے علاوہ دوسرا بڑا سبب یہ ہے کہ عرصۂ دراز تک مس حیدر نے زندگی کو زمین پر اتر کر نہیں دیکھا۔ انھوں نے جس طبقے میں آنکھیں کھولیں اس کے مسایل بھی بڑے گہرے پیچیدہ اور خاصے دل چسپ ہیں لیکن ان تمام پیچیدگیوں کا مطالعہ حقیقت کی عینک سے کیا جاسکتا ہے۔ خلاء میں پرواز کرتے ہوئے ایک طائرانہ نگاہ کے ذریعے اس گھٹن کا اندازہ نہیں لگایا جاسکتا جس میں آزاد ہندوستان کا بورژوا اور اعلیٰ متوسط طبقہ مبتلا ہے۔ اس طبقے کی نمایندگی کی صلاحیت اُردو کے کسی بڑے سے بڑے ادیب میں نہیں ملتی۔ یہ کام مس حیدر ہی کر سکتی تھیں۔ ان کے افسانوں میں جب طوفان گزر چکا، سبز رہے آسمان بھی بے ستم ایجاد کیا، میں نے لاکھوں کے بول سہے، برف باری سے پہلے، کیکٹس لینڈ، یہ داغ داغ اجالا، دیوار و در کے درخت، سنا ہے عالم بالا میں کوئی کیمیا گر تھا، پرواز کے بعد، ستاروں سے آگے، لیکن گومتی بہتی رہی آہ اے دوست، اپنی دفتر بے معنی، ہم لوگ، رقص شرر، یہ باتیں، جہاں کارواں ٹھہرا تھا، مونا لیزا، جہاں پھول کھلتے، دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم، انت بھے رُت بسنت، لندن لیٹر، جلاوطن، دکھلائیے لے جا کے اسے مصر کا بازار، میں جوری ڈھونڈن گئی وغیرہ خالص رُومانی افسانے ہیں۔

رُومانس کی بات آگئی ہے، اس لیے یہاں ایک بات کی وضاحت ہو جانی چاہیے وہ یہ کہ قرۃ العین حیدر کے رومانوی افسانے بھی حجاب امتیاز علی تاج کے افسانوں

سے مختلف ہیں حجاب کے افسانوں کی بنیاد خالص تخیلی ہے۔ قرۃ العین کے یہاں حقیقت
اور تخیل کی خوب صورت آمیزش ہے۔ حجاب کا ماحول سراسر خوابی اخذ کیا ہوا ہے
مس حیدر کے یہاں انسانی زندگی کو جغرافیائی حقیقتوں، فطری مناظر اور ان
سے وابستہ انسانی زندگیوں کے سہارے پیش کیا جاتا ہے۔ حجاب ایشیائی خوابوں
کے دمکتے ہوئے آسمان پر نارنجی رنگ کے گستاخ آفتاب کو دیکھتی ہیں۔ ان کی
دوپہریں کاسنی رنگوں کی ہوتی ہیں۔ وہ جس مکان کا ذکر کرتی ہیں، وہاں سے فرانسیسی
دریچہ کھلتا ہے، جس سے چمکیلے ایشیا کی بہار آفریں گرم صبح کا نظارہ کیا جا سکتا ہے۔
انھیں آکاش کا رنگ ایسا لگتا ہے جیسے بنفشہ کا کھیت لہلہا رہا ہو۔ ان کا سمندر
گہری نیلی چادر روپوش رکھتا ہے اور ان کے گرمیوں کے آسمان پر سبز رنگ کا
چاند دم بخود ہے اور کائنات ایک عظیم سکوت اور خوفناک انجماد میں ڈوب کر رہ
گئی ہے۔ لیکن مس حیدر کا رومانوی ماحول اس علمی اکتسابی شاعرانہ ماحول سے
کوئی مطابقت نہیں رکھتا۔ مس حیدر نے رومانس کو حقیقی زندگی کے پس منظر
میں تلاش کیا ہے۔ مس حیدر جذباتی آرزومندی، ایک ان دیکھی دنیا کی جستجو
اور زندگی کو تمام حسن کے ساتھ سمیٹنے کا تصور بھی رکھتی ہیں۔ مس حیدر کا رومان محض
جسمانی اتصال کا نام نہیں بلکہ قربت، انسان دوستی اور ذہنی تسکین کا ذریعہ
بھی ہے۔ مس حیدر نے اپنے طبقے کی زندگی کے صرف ایک پہلو کو پیش کیا ہے۔ ان
کے تمام افسانوں میں واقعوں کی نوعیت یکساں نہیں۔ ان کے کردار ہندوستان
سے پاکستان چلے جاتے ہیں۔ لیکن ایک نئے دیش میں بھی پہنچ کر انھیں صرف یہاں
کی لینسنت، اجنتا، ایلورا، کلب، مسوری کی برفیلی وادیاں، لکھنؤ کا محرم، متھرا
کی ہولی اور گھنشیام یاد آتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ زندہ رہنے کی تمام شرطیں
غیبی مشروط طور پر پوری کی جا رہی ہیں۔ انھیں اس طبقے کے کھوکھلے پن کا علم
نہیں۔ عصمت نے ان کے افسانوں کے بارے میں ایک بڑی سچی بات کہی ہے
حالانکہ یہ تلخ ہے لیکن قرۃ العین کی بہترین تنقید ہے۔ ان کا ایک افسانہ دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم ہے
اس افسانہ میں یوم یوم ڈارلنگ، پولی، جیمی بیگم سلیمان، ٹوڈلزو، عذرا، ڈولی بلگرامی،
تہمینہ، نادر تقریباً آٹھ نو کردار ہیں جس میں ٹوڈلز، زدئی اور ڈولی بلگرامی کے پیچھے ہیں وہ اسے حاصل

کرنا چاہتے ہیں کافی تگ و دو کے بعد ڈولی بلگرامی ہندوستان سے پاکستان چلی جاتی ہے اور آٹھ سو روپیہ پانے والے جیمی سے اپنی محبت کے تقاضے کے تحت شادی کر لیتی ہیں۔ لیکن چند ہی دنوں بعد جیمی کو اس شادی کے ناخوش گوار واقعات کا احساس ہوتا ہے اور آخر کار دونوں ایک دوسرے سے طلاق لے لیتے ہیں۔ پھر جیمی زون فرید کی طرف ملتفت ہوتا ہے اور وہ سوچتا ہے زون فرید کو حاصل نہ کر کے اس نے ایک غلطی کی ہے۔ وہ اس غلطی کا تدارک چاہتا ہے لیکن وقت گزر چکا ہے۔ زون فرید اس سے دور چلی جاتی ہے اور کہانی آنسوؤں کے سیلاب میں ختم ہو جاتی ہے۔ پوری کہانی میں کردار ایک دوسرے کو ٹھونک بجا کر پرکھتے ہیں گویا "تانبے کے برتن خریدے جا رہے ہیں۔"

اس طرح کی ایک کہانی "میں نے لاکھوں کے بول سہے" ہے اس میں بھی بہت سے کردار ہیں ان میں خالدہ، توفیق، سرور، تزئین، می می، سلطانہ نین تارا وغیرہ ہیں۔ نوجوان لڑکے لڑکیاں آپس میں ملتے ہیں۔ ایک دوسرے سے قربت کے تمنائی ہیں لیکن ازدواجی بندھنوں میں بندھنے سے قبل دونوں ایک دوسرے کے پراسپکٹس پر غور کرتے ہیں۔ سرور سوچتا ہے کہ سلطانہ سے شادی کرے وہ کم از کم انڈر سکریٹری تو ہو ہی جائے گا۔ گویا شادی نہ ہوئی کچے مالوں کی فروخت ہوئی۔ یہ سلسلہ لامتناہی ہے — اختتام یہ ہوتا ہے کہ ایک لڑکی کو کوئی دوسرا لڑکا بھگا لے جاتا ہے اور ایک نوجوان کو کوئی دوسری چڑیا اڑن چھو کر لیتی ہے۔ چند ایک کہانیوں کو چھوڑ کر مس حیدر کی تمام کہانیوں کے واقعات اسی طرح کے ہوتے ہیں۔ البتہ ان چند کہانیوں میں جو اس سے مستثنیٰ ہیں۔ ہاؤسنگ سوسائٹی، جلا وطن اور میں لیوری ڈھونڈوں گی وغیرہ۔

ہاؤسنگ سوسائٹی میں جو واقعات پیش کیے گئے ہیں وہ غلام ہندوستان سے شروع ہوتے ہیں اور پاکستان کی تہذیبی اور معاشرتی و معاشی حالتوں پر اس کی تان ٹوٹتی ہے۔ مس حیدر کا یہ پہلا عظیم افسانہ ہے جس میں زندگی کی حقیقی تصویر دکھائی گئی ہے۔ اس کے واقعات سماجی معلوم ہوتے ہیں اور

ایک طرح کے بحران کو منظرِ عام پر لایا گیا ہے۔ اس کہانی میں مس حیدر نے اونچے طبقے کی خامیوں، خباثتوں اور سرمایہ دارانہ ذہنیت کو بے نقاب کیا ہے اور ان کی جگہ جاگیرداری عہد کی اعلیٰ قدروں کے تئیں ہمدردی ظاہر کی ہے۔ اس افسانے میں پیش کیے گئے واقعات سے پتہ چلتا ہے کہ قرۃ العین نے اپنے فن کو ایک نیا موڑ عطا کیا ہے۔ یہ نیا موڑ ابھی بھی رومانس سے بالکل آزاد نہیں ہو پایا ہے۔ تاہم زندگی کی بنیادی حقیقتوں کی عکاسی ضرور کرتا ہے۔ ہاؤسنگ سوسائٹی قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

اُردو کی دوسری خاتون افسانہ نگاروں نے بھی رومانی واقعات کو پیش کیا ہے۔ اس میں صالحہ، عصمت، رضیہ سجاد ظہیر، ممتاز شیریں، ہاجرہ، تسنیم سلیم، جیلانی بانو، واجدہ تبسم سبھی ہیں لیکن ان کے رومانی تجربات اور تخیل میں سچائی ملتی ہے۔ ان کے یہاں رومانس کو بنیادی حیثیت حاصل نہیں ہے۔ ان افسانوں کے مطالعہ سے زندگی سے جدوجہد کرنے کی طاقت بڑھتی اور اپنا غم، غمِ جہاں کی شکل میں بدلتا ہوا نظر آتا ہے۔ عصمت کی بھول بھلیاں جانے پہچانے افراد کی کہانی لگتی ہے۔ واجدہ تبسم کا زردپتہ، متوسط طبقہ میں رومانی آرزومندی کی اچھی مثال ہے۔ امرتا پریتم کا 'غلاف' ہماری سماجی مجبوریوں اور حساس دلوں کی آئینہ دار ہے۔ ان افسانوں میں ہر جگہ ہیرو اور ہیروئن حالات کی کشمکش کا شکار ہے۔ ایک طرف اقتصادی، مجبوریاں ہیں تو دوسری طرف سماجی بندشیں۔ کہیں کہیں ان افسانوں کے کردار زندگی کی منفی قوتوں کو شکست دے کر اپنے خوابوں کی سرزمین میں واپس لوٹ آتے ہیں اور کہیں بے رحم حالات کی نذر ہو جاتے ہیں۔ یہاں ہیرو اور ہیروئین تھوک مال کی طرح پرکھے نہیں جاتے۔ لیکن مس حیدر کے رومانی افسانوں کے واقعات اس کے برعکس ہیں۔ بظاہر ان کے کرداروں میں جذباتی ہیجان نہیں ملتا۔ سطحی اور عامیانہ باتیں نہیں ہیں۔ سبھی باشعور اور قابل اور انٹلیکچول ہیں لیکن پھر بھی ہر ہیروئین تنہائی

میں روتی ہے۔ سمندری ہواؤں کی لہروں کے ساتھ اس کا دل اداس ہوتا ہے۔ شطرنج کی بساط پر بیٹھے بیٹھے اس کی آنکھیں گیلی ہو جاتی ہیں۔ پہاڑی چٹانوں اور خوب صورت وادیوں میں صلیبی لڑکیوں کی ایک خانقاہ میں خوش رنگ، خوش ادا اور خوش گلو دوشیزائیں شنکراچاریہ کے فلسفوں پر غور کرتی ہیں۔ مریم کی پاکیزگی اور چارہ گر حضرت عیسیٰ کے تقدس کا کلمہ پڑھتی ہیں لیکن جب کوئی جوان جسم ان کے قریب آجاتا ہے ——— تو ان کی پلکیں بند ہونے لگتی ہیں۔ ان کی انگلیاں صلیب کے نشان تیزی سے بنانے لگتی ہیں۔ اور بے حس ہو کر مراقبہ میں روپوش ہو جاتی ہیں۔ اور یہ سب بغیر کسی بیرونی پابندی کے ہوتا ہے۔ دراصل مس حیدر کا ذہن معصوم بچہ کا ہے جو کبھی کبھی افسانوی واقعات کو سماجی نہج سے ہٹا کر پیش کرتا ہے۔ جہاں جہاں وہ اس سے آزاد ہوئی ہیں، وہاں ان کی فن کارانہ صلاحیت نے بڑے اچھے افسانے تخلیق کیے ہیں۔ تقسیم کے بعد کے مسلمانوں کے مسایل پر "جلاوطن" ایک بہتر کہانی ہے۔ اس لیے مس حیدر کے افسانوی نوعیت کا مطالعہ کرتے وقت ان کی اس بات پر دھیان رکھنا پڑتا ہے جو محترم خاتون نے تحریر کیا ہے :-

> "میں افسانے لکھنے کے چند ماہ یا ایک دو سال بعد پڑھتی ہوں تو بہت کوفت ہوتی ہے کہ اچھا نہیں لکھا آج سے دس پندرہ سال بعد ممکن ہے کوئی واقعی عمدہ چیز لکھ سکوں۔ اب تک جو کچھ لکھا ہے بس ٹھیک ہی ہے۔"

فکری، مقصدی اور اخلاقی رجحانات

انھوں نے زندگی کے مختلف فلسفوں پر غور کیا ہے۔ انھیں علم کی دولت میسر ہوئی ہے اس کے سہارے انھوں نے ادب اور اس کے مقاصد پر سوچنے کی ضرورت محسوس کی ہے۔ ان کا ماحول اعلیٰ متوسط طبقہ کا ماحول ہے۔ وہ طبقہ جس کی بنیاد اس کے پیروں سے سرکتی جارہی ہے جو ہر لمحہ اونچی اڑان کے لیے پر پھیلاتا ہے

لیکن دوسرے ہی پل دھڑام سے زمین پر آ گرتا ہے۔ اس زوال پر مس حیدر کی نگاہ پہلے نہ تھی۔ "ستاروں سے آگے" سے "شیشہ کے گھر" تک ان کی افسانہ نگاری کو بہت زیادہ عرصہ نہیں گزرا، لیکن پھر بھی اس مدت میں انھوں نے اپنے فکری میلان میں برابر ہی تبدیلیاں کی ہیں۔ ایک خیالی اور رومانی افسانہ نگار کی حیثیت سے انھوں نے ادب کی دنیا میں قدم رکھا لیکن اپنی ابتدا میں بھی یلدرم کے نظریۂ ادب کی تبلیغ اور حمایت نہ کی۔ مس حیدر کا وقت بھی وہ نہ تھا۔ انھوں نے جب ہوش سنبھالا تو ہندوستان میں آزادی کی جدو جہد بہت تیز ہو چلی تھی۔ ترقی پسند تحریک اپنے شباب کی منزلوں پر تھی۔ پھر آزادی کی جدو جہد کے بعد قوموں اور ملکوں کے دوسرے مسائل نے اس کا موقع ہی نہیں دیا کہ وہ یلدرم کے نظریۂ ادب کی بات بھی کہتیں لیکن ان کا فن اور فکر دونوں انسان دوستی کی بنیادوں پر استوار ہے۔ یہ درست ہے کہ انھوں نے ایک بہت ہی محدود زندگی کے ایک محدود پہلو کو افسانوں کا موضوع بنایا ہے لیکن انھوں نے کبھی بھی اپنی اس کمزوری کو اپنی صفت نہیں سمجھا۔ بعض افسانوں میں وہ انقلابی فلسفۂ حیات اور انقلابی کرداروں کا مضحکہ اس لیے نہیں اڑاتیں کہ انھیں اس سے نفرت ہے بلکہ یہ بھی ان کے رومانوی ذہن کی ایک بغاوت ہے جو تجربوں کی کمی اور مثبت قدروں کی عدم آگہی کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔

وہ جاگیرداری دور کی اعلیٰ قدروں کی ترجمان ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ان قدروں اور خصوصیتوں کی وجہ سے انھیں اکثر نقصانات بھی اٹھانے پڑتے ہیں۔ لیکن انھوں نے اپنی ذات سے مادی منفعت کی خاطر سمجھوتہ نہیں کیا۔ اس کے متعلق انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:۔

"میں نے شروع میں لکھا ہے کہ مجھے سچائی اور ایمان داری کا سبق بہت پڑھایا گیا تھا۔ ہمارا خاندان اپنی جاگیردارانہ روایت کے باوجود خاصا ترقی پسند اور مولویت کا رنگ لیے ہوئے تھا۔ یہ لوگ ماڈرن بھی تھے اور پرانی قدروں سے محبت کرنے والے بھی۔ ایمان داری

کے سلسلے میں مجھے بچپن کا ایک واقعہ یاد آ گیا۔ دھرہ دون میں ہمارے باغ میں بے حد نفیس لیچیاں تھیں۔ والدہ صاحبہ نے منع کر دیا تھا کہ لیچیاں چھونا بھی نہیں کھانسی ہو جائے گی۔ لہٰذا میں گرمیوں کی سنسان دوپہر میں سرخ سرخ لیموں سے لدے ہوئے پیڑوں کے نیچے، اکیلی کھیلا کرتی تھی اور کبھی خیال بھی نہ آتا کہ ایک لیچی توڑ کر چکھ لوں۔ اس شدید ایمانداری کی وجہ سے بڑی ہو کر مجھے سخت مصیبتیں اٹھانی پڑیں ـــــ یہ سیاسی نقطۂ نظر، تصورات ذاتی تعلقات کے سلسلے میں جہاں کہیں ابن الوقتی ہوشیاری چالاکی، مفاد پرستی، دھوکہ دھڑی اور کامن سنس کی ضرورت پڑی وہاں میں ہمیشہ سچ بولنے پر تُلی رہی اور نتیجہ میں خوب خوب چوٹیں کھائے۔

ـــــ آئینہ خانہ میں کتاب ص ۱۵

آگے چل کر اسی مضمون میں لکھتی ہیں: -

"میری دوسری عادت جو شعور آنے پر لگی ہو گئی وہ میرے ذہنی تجزیہ کی تھی، جن بات، واقعات، مسائل یعنی ہر چیز کا ذہنی تجزیہ اور اس کا اعلان میری اس عادت کو میرے والد خوب سمجھتے تھے اور میرے لیے پریشان رہتے تھے کہ آگے چل کر اسے بے حد الجھن ہوتی دنیا میں میرا کیا حشر ہوگا۔ وہ میرے سچے دوست اور مددگار تھے۔ میں ان کے پاس بیٹھ کر بڑی اونچی اونچی باتوں پر ان سے بات چیت کرنے کی کوشش کرتی۔ خدا کا تصور، سچائی، حقوق کا اصول، ملکی سیاست، موت اور زندگی میں ہر چیز پر سوال کر کے ان کو پریشانی کر دیا کرتی یہ کیا ہے، ایسا کیوں ہوتا ہے وہ آسانی سے مجھے

سمجھانے کی کوشش کرتے۔"

تقسیم ہند اور اپنی ذہنی جلاوطنی کے بارے میں لکھتی ہیں:-

"تقسیم ہند کے صدمہ نے ۱۹۴۶ء کے آخر میں مجھ سے میرے صنم خانے، کھوائی جو آج بھی اردو کی چند اچھی ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ ذہنی جلاوطنی نے مجھے بہت پریشان کیا۔ انیسویں صدی کے ادیبوں کے لیے یہ مسئلہ جمالیاتی تھا۔ آج کے ادیبوں کے لیے یہ مسئلہ سیاسی بن چکا ہے۔ سارتر نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ادیب اس لیے لکھتا ہے کہ تخلیق میں ایک چیز کا رشتہ دوسری چیز سے قائم کر سکے لیکن آج کے دور میں ادیب اور دنیا کے درمیان بہت سی چیزیں دیوار بنا دی گئی ہیں —— کارل مارکس کا یہ نظریہ ہے کہ انسان سماج کی ایک اکائی ہے اور وہ اس سے علیحدہ نہیں رہ سکتا —— اور کافکا کا کہنا ہے کہ انسان بنیادی طور پر اکیلا ہے —— ان دونوں متضاد نقطہ ہائے نظر نے سارے جدید ادب کو متاثر کیا ہے۔

لیکن میرے سامنے مسئلہ COMMUNICATION کا تھا میں نے محبت، نفرت، مذہبی کٹرپن اور بے رحمی کے بارے میں بہت غور کیا۔ انسان کی انسان کی جانب بے رحمی انفرادی اور اجتماعی طور پر اجتماعی بے رحمی کے ساتھ تقسیم کا مسئلہ پھر سامنے آ گیا۔ ملک تقسیم کیوں ہوا —— اس سوال نے مجھے فلسفہ اور تاریخ کی طرف کھینچا۔ اس کا جواب دینے کی کوشش میں میں نے ایک ناول "آگ کا دریا" لکھا ——

انسانی عقل حیثیت سے برابر سفر میں ہے پہلے مجھ میں ایک طرح کا دانش وری کا گھمنڈ تھا۔ اب مجھ میں

INTELLECTUAL SOBRIETY آ گئی ہے۔ پہلے میں سمجھتی تھی میری داخلی اور خارجی شخصیت شاید غلط ہے داخلی شخصیت اپنے آپ کو سمجھانے کے لیے بے تاب رہتی ہے مگر کچھ سمجھا نہیں پاتی، ہم سب لوگ الگ الگ جزیروں میں گھرے ہوئے ہیں۔ چاروں طرف ایک نامعلوم اسرار کا جسے زندگی کہتے ہیں ایک تاریک خوفناک ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر ہے۔ ہم الفاظ کے ذریعے دنیا سے اپنا رابطہ قائم کرنا چاہتے ہیں مگر زندگی اور زیادہ الجھ جاتی ہے۔ شاید سارتر ہی نے کہا ہے کہ ہر لفظ ہماری ہار کا اقرار ہے کہ ہم COMMUNICATE نہیں کر سکتے۔ شاید مجھے رومانی سمجھا جائے گا۔ یہ صحیح بھی ہے کیونکہ مجھ میں کلاسیکی آدرشوں کی افسوسناک حد تک کمی ہے۔

جہاں تک انسان کی بات ہے میں بہت زیادہ نہیں سمجھ پاتی ہوں۔ اس کا ذہنی تجزیہ میرے لیے ناقابل حصول ثابت ہوا ہے۔ ہم سب لوگ ذاتی طور پر ادھورے سلسلے ہیں۔ ہر انسان کی شخصیت کے اندر کتنی تہہ در تہہ شخصیتیں ہیں، کتنے پہلو ہیں، کتنے ان دیکھے اور اجنبی راز ہیں۔

میں نے زندگی کی لامعنویت اور مخول پر جی بھر کے قہقہے بھی لگائے ہیں اور جی بھر کے روئی بھی ہوں۔ مجھے بہت سی خوشیاں بھی ملی ہیں اور بہت سے غم بھی۔ میں خوش ہوتی ہوں تو ساری دنیا کی خوشی میں اپنے آپ کو شامل کرتی ہوں لیکن دکھ موت کی طرح ایک ایسا تجربہ ہے جس میں کوئی دوسرا شریک نہیں ہو سکتا۔

ہم اپنی اپنی لاشوں کو کاندھوں پر اٹھائے گھوم رہے ہیں۔ ہمارے سامنے اپنی اپنی صلیبیں الگ الگ گڑی ہیں اور ہم اُن سے برابر کتراتے رہتے ہیں۔"

میں نے یہ طویل اقتباس اس لیے دینا ضروری سمجھا کہ قرۃ العین حیدر کے فکری میلان کو اچھی طرح سمجھا جا سکے۔ اس اقتباس میں بہت سی باتیں ملیں گی ان کے افسانے میں شخصیت اور نظریوں کی ہم آہنگی کے باوجود تضاد نظر آتا ہے۔ وہ تضاد کو ختم نہیں کر سکیں، اس لیے کہ انھوں نے زندگی کے وسیع سمندر کی گہرائی کا اندازہ نہیں کیا۔ اپنی ذات سے ہٹ کر نہیں دیکھا۔ اپنے وجود کو ساری کائنات کا ایک حصہ سمجھ کر ذہنی تجزیہ نہیں کر سکیں، اور یہ سب اس لیے ممکن نہیں ہو سکا کہ وہ فطری طور پر ایک رومانی فن کار رہیں۔

عصمت چغتائی نے اپنے ایک مضمون " پوم پوم ڈارلنگ" میں لکھا تھا:

"جی چاہتا ہے کاش اُن کی پوم پوم ڈارلنگ ایک بار اُن موٹے موٹے ایرانی قالینوں کو دور جھٹک کر ادھ مرے چارمنگ لوگوں کو قبول کر چل پڑے۔ مثلاً انھیں پھر یہاں اس کو ایک کامریڈ مل جائے جو اسے آئیڈیلز کے لیے دنیا سے لڑ کر آیا ہو، پھر وہ اس سے شادی کر لے تو جیسی زندگی کی محبت اسے مضحکہ خیز معلوم ہونے لگے۔ ایک جھونپڑے میں رہنے لگے۔ گھر کا خراج پورا کرنے کے لیے کسی اسکول یا اخبار میں نوکری کر لے اور شام کو دوستوں میں سوشلزم بگھارے بند دور کے لیے کافی بنا کر ان چارمنگ لوگوں سے پھر بحث کرنے سے ہزار درجہ سہل اور دلچسپ مشغلہ ہے اور پھر جب اس کے بچہ کا باپ شاعر یا ادیب ہونے کے الزام میں نامعلوم مدت کے لیے جیل میں ڈال دیا جائے تو ہر ہفتہ ہنستے بچے کو گود میں لے کر اس سے ملنے جائے۔"

آج کی قرۃ العین عصمت کے انگیں پُر خلوص مشوروں پر عمل کرنے ہندوستان واپس لوٹ آئی ہیں۔ پاکستان سے لندن اور لندن سے بمبئی کے طویل سفر کے بعد قرۃ العین کی مجموعی رومانیت بھی غائب ہوگئی۔ ساتھ ہی ان کے رومانی خیالات اور افکار پر سماجی حقیقتوں کی دبیز گرد بھی جمتی جارہی ہے۔ پہلے وہ افسانوں میں بنّے بھائی کا ذکر کرکے ترقی پسند تحریک سے اپنی جذباتی وابستگی کا اظہار کرتی تھیں اب عملی میدان میں طبقاتی تضادات اور انسان دوستی کے مسئلوں کو سمجھنے لگی ہیں۔ ان کا فکری میلان باوجود بہت ساری کج روی اور مبہم خیالات کے عمومی طور پر انسانوں سے محبت کرنے اور اسے رنگ، نسل، مذہب اور قومیت کے خانوں سے آزاد کرانے کی طرف جھکا ہے۔ یہ جھکاؤ ایک صحت مند راستہ کی دلالت کرتا ہے۔ ایک ایسا راستہ جو مدّت سے مس حیدر کا منتظر تھا۔ کیونکہ اس راہ پر چلنے کے لیے جس ایمان داری، ذہانت اور حالات سے سمجھوتہ نہ کرنے کی صلاحیت کی ضرورت ہوتی ہے وہ قرۃ العین حیدر میں بدرجۂ اتم موجود ہے قرۃ العین نے اپنی فکر کی باگ ڈور اپنے ہاتھوں میں رکھی ہے۔ یہ ان کے لیے بڑی نیک بات ہے۔

رومانی فن کار اپنی داخلی زندگی کی بھول بھلیوں میں اس قدر کھویا رہتا ہے کہ وہ موجوداتِ عالم کی غایت اور انسانی زندگی کی بنیادی حقیقتوں کی طرف توجہ نہیں دے پاتا۔ خصوصاً مجہول قسم کی رومانیت گریز اور فرار کا لباس پہن کر اصل تجاہی کو نظر انداز کر دیتی ہے۔ وہ تخیل اور جذباتی آرزومندی کے ریشمی جالوں میں اسیر ہوکر تلخ حقیقتوں کے خلاف باغیانہ نگاہوں سے دیکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر رومانی فن کار حزن معصوم اور ملال کی سی کیفیت رکھتے ہیں۔ وہ اپنی ناکامیوں اور تمنّاؤں کو ادبی قالب میں پیش کرکے اپنے نفس کی تسکین کرتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ ان کے ذاتی غم و آلام میں دنیا بھی اس طرح دلچسپی لے جس طرح وہ خود لیتے ہیں۔ لیکن آج نہ انسان کو اتنی فرصت ہے اور نہ وہ داخلی کرب و احساسات کا لطیف شعور رکھتا ہے رومانی فن کار اپنی داخلیت کے باعث اپنے اردگرد ایک عالمِ تنہائی قائم کر

لیتا ہے۔ وہ بھری انجمن میں بھی خود کو اکیلا محسوس کرتا ہے۔ اور کوئی کافکا اس کی فلسفیانہ تشریح کر کے اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ بنیادی حقیقت یہی ہے کہ انسان اس دنیا میں بالکل تنہا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں بھی یہ نظریہ ملتا ہے۔ وہ لکھتی ہیں کہ :—

"میں خوش ہوتی ہوں تو ساری دُنیا کی خوشی میں اپنے آپ کو شامل کرتی ہوں لیکن دُکھ موت کی طرح ایک ایسا تجربہ ہے جس میں کوئی دوسرا شریک نہیں ہو سکتا"۔—

چنانچہ ان کے چند افسانوں میں اس مقصد کی تشریح ملتی ہے۔ مثال کے لیے 'برف باری سے پہلے'، 'میں پوری ڈھونڈوں گی" اس کہانی میں ایک بے حد خوبصورت نوجوان خاتون خانقاہ میں راہبہ بن کر کافکا کے تصورات کو عملی جامہ پہنا رہی ہے۔ اس کے علاوہ دوسری رومانی کہانیوں میں بھی اس طرح کے مقاصد روپوش ہیں —————

————— البتہ مقاصد بیان کرنے میں مس حیدر نے بہت سلیقہ، نفاست اور دل کشی سے کام لیا ہے۔ ان کا فن اس امر کی ترجمانی کرتا ہے کہ :

ART LIES IN CONCEALMENT OF ART

عام طور پر ان کے افسانوں کے اختتام حزنیہ ہوتے ہیں۔ ان میں درد اور غم کی ہلکی ہلکی لہریں چھپی رہتی ہیں۔ ایک طرح کی کسک اور کرب کی سی کیفیت ہوتی ہے۔ اور اس کا سبب صرف یہ ہے کہ ایک باشعور، بے حد قابل، اور دل کش لڑکی کو اس کا رفیق نہیں مل سکا۔ حالانکہ رفاقت کے پیچھے بھی ایک بڑے پراسیکٹس کا نظریہ کام کرتا ہے۔

"شیشہ کا گھر" کے بعد مس حیدر نے جو کہانیاں لکھی ہیں۔ ان میں ان کا انداز فکر نمایاں طور پر بدلا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ افسانے ہندوستان و پاکستان کے مختلف جریدوں میں چھپے ہیں۔ ان میں خاص طور پر 'ہاؤسنگ سوسائٹی'، 'جلا وطن'، 'دکھلائیے لے جا کے مجھے مصر کا بازار'، قابلِ ذکر ہیں ان

افسانوں کے مقاصد "تقسیم ہند" کے بُرے نتائج اوّلین اور اعلیٰ سوسائٹی کے کرکشن، سیاسی اور سماجی ٹھیکہ داروں کی کھوکھلی ذہنیت کی نقاب کشائی ہیں ــــ خاص طور پر "ہاؤسنگ سوسائٹی" میں انھوں نے جدید ہندوستان اور پاکستان کی بڑی مؤثر تصویر کھینچی ہیں۔ ان میں قاری اپنے دل کی دھڑکن محسوس کرتا ہے۔ اسے موجودہ سیاسی آزادی کے تباہ کن نتائج کا احساس ہوتا ہے۔ قدیم جاگیردارانہ دَور کی ممتاز انسانی خلوص اور قدروں کا علم ہوتا ہے۔ ایک بہتر زندگی کی تشکیل کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ اس افسانہ کی روشنی میں یہ فیصلہ بہت آسانی سے کیا جا سکتا ہے کہ مس حیدر کا زاویۂ نظر تبدیل ہوا ہے۔ انھوں نے رومان کی برفیلی چادر کے نیچے چھپی ہوئی سسکیوں اور اندوہ گیں مسکراہٹوں کو پالیا ہے۔ وہ جدید ہندوستان اور پاکستان کی نسل اور ان کی ذہنی کشمکش کو خوب صورتی سے پیش کرنے کا فن جانتی ہیں۔ یہی ان کے افسانوں کا مقصد ہے اور اپنے تازہ افسانوں میں ایمان داری سے ایک وسیع اور مربوط زندگی کی تصویر کھینچتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر معلّم اخلاق نہیں ہیں اور نہ انھوں نے اپنے کسی افسانے میں گزشتہ خاتون افسانہ نگار کی طرح اخلاقی نکات کی آئینہ داری کی ہے۔ اس معاملے میں وہ عصمت سے بھی کئی قدم آگے ہیں۔ عصمت کا صحافتی اندازِ بیان کہیں کہیں ایک مخصوص اخلاق کی تربیت کرتا ہے۔ صالحہ عابد حسین کے افسانوں میں اس کا سب سے زیادہ اثر ہے انھوں نے براہِ راست نذیر احمد، اکبر اور صغرا ہمایوں و نذر سجاد حیدر کی روایت کو اپنایا اور اپنے مطابق نیکی اور بدی کے اخلاقی اصولوں کی طرف اپنے افسانوں کا رُخ موڑا۔ اس سے ان کے فن کو نقصان ضرور پہنچا لیکن ان کی عظمت اس امر میں ہے کہ انھوں نے ادب کے ذریعے سماجی زندگی میں ایک تبدیلی لانے کی ضرورت محسوس کی موجودہ دَور میں ادب مقاصد اور اخلاق کی تعلیم براہِ راست نہیں دیتا۔ وہ حقیقت کو اپنے روپ میں پیش کرنے کا فن ہے اور اب قاری اپنی سمجھ کے مطابق خود ہی کوئی فیصلہ کرتا ہے۔ مس حیدر نے اپنے افسانوں کے ذریعے موجودہ تہذیب اور ایک خاص طبقہ کے ذہن کی موجودہ حالت کو پیش کیا ہے۔ اس سے وہ کوئی نتیجہ نہیں نکالتیں وہ خود بھی ہر کہانی میں ایک نمایاں کردار ہوتی ہیں۔ اس طرح وہ ان تضادات سے الگ

نہیں کر پاتیں جو نا توں افسانہ نگار اور کردار کے درمیان پیدا ہو جاتے ہیں۔

البتہ وہ یہ شعور ضرور رکھتی ہیں کہ اخلاق زمانہ کے مطابق بدلتا رہتا ہے۔ ہر زمانہ اور ہر تہذیب کے اخلاقی اصول الگ ہوتے ہیں۔ جب کوئی زمانہ بدل جاتا ہے تو نہ صرف اس زمانے کے افراد دوسرے آجاتے ہیں بلکہ مروجہ اخلاقی قانون و ضوابط میں بھی نمایاں تغیرات ہو جاتے ہیں۔ اس طرح پھر ضرورت کے مطابق نئے اصول وضع کیے جاتے ہیں اور یہ لامتناہی سلسلہ چلتا رہتا ہے۔

اس حقیقت کے پیش نظر انھوں نے اپنے افسانوں میں کسی بڑے بڑے نصب العین اور اخلاقی قدروں کے تئیں کوئی جانب داری نہیں دکھائی ہے۔ اور نہ ہی ان کی ترجمانی کی زبردست کوشش کی ہے۔

عورت، مرد اور ان کے رشتے

ان کی ابتدائی کہانیوں میں عورت اور مرد بنیادی طور پر دو جنس مخالف کی حیثیت سے ابھرتے ہیں۔ ان کی دوستی علمی ہے۔ یہ کالجوں، اسکولوں اور یونیورسٹیوں کے طلبا اور طالبات ہیں یا ان منزلوں سے گزر چکنے کے بعد فارن سروس اور اعزازی عہدوں پر فائز ہونے کے تمنائی ہیں۔ ان کی دوستی بظاہر بے لوث ہے۔ لیکن ہر لڑکی دوسرے لڑکے سے اس لیے ملتی ہے کہ وہ اپنی آیندہ زندگی کا پلاٹ اسکیٹس تلاش کرے۔ وہ دونوں ایک دوسرے سے اس لیے شادی نہیں کرتے کہ انسان کی بہتر جنسی آسودگی اور سماجی اکائی کی راحت ازدواجی زندگی کے باہمی رشتوں میں چھپی ہے۔ جیمی، ڈولی بیگم سے اس لیے شادی کرتا ہے کہ وہ یار جنگ کی صاحبزادی ہے لیکن ڈولی بیگم بعد میں جیمی سے طلاق حاصل کرتی ہے تاکہ وہ دوسرے اعلیٰ عہدہ پر فائز مرد سے فلرٹ کرے (برف باری سے پہلے) عورت اور مرد کا رشتہ ان کی کہانیوں میں کہیں کہیں میاں بیوی بھائی بہن کے روپ میں بھی ملتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان دو جنسوں کے رشتوں کی وسیع شکل ملتی ہے۔ خاندان اور گھر کے دوسرے قریبی رشتہ داروں کی اہمیت کا بھی احساس ہوتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ عورت اور مرد بعض بعض جگہ ذات، رنگ، نسل اور تہذیب کے تفرقوں سے آزاد

ہو کر مثلاً ' ہاؤسنگ سوسائٹی ' کے کردار یا ' جلاوطن ' کی کشوری اور آفتاب رائے
یہ دونوں دو مذہب کے فرد ہیں لیکن مذہب سے ان کا واسطہ نہیں اور اسی "روشنی
طبع" نے ان کے لیے بلا کا کام کیا۔ اسی طرح نشاط اسٹیلے اور رینکی اشرف ہیں یا ان
پورنا خورشید۔

مس حیدر کی کہانیوں میں پہلی بار بظاہر عورت اور مرد علمی سطح پر ایک دوسرے
کے قریب آتے ہیں۔ اس سطح پر آنے کے بعد ان کے یہاں سماجی گراوٹ نہیں ملتی۔ ان
کے رشتے خالص جنسی بھی نہیں ہیں۔ یہ معاشیات کے گرد بھی چکر نہیں لگاتے۔ بلکہ
ان دونوں میں ذہنی اور روحانی ہم آہنگی کی تلاش ملتی ہے۔

ہیرو، ویلن اور ان کے رشتے

شروع کے افسانوں میں مس حیدر کے ہیرو زندگی کے اکثر اہم مسئلوں سے آزاد
اور بے نیاز ہیں۔ ان میں اعلیٰ درجہ کی قابلیت اور ذہانت موجود ہے وہ شیکسپیئر
غالب، کارل مارکس، ارسطو، شنکراچاریہ، برٹرنڈرسل کے فلسفے سے آشنا ہیں۔ ادب
موسیقی، مصوری، رقص تمام فنون لطیفہ سے ان کی دلچسپی ہے۔ یہ جدید سائنسی
علوم سے بھی بہرہ ور ہیں لیکن ان کی گاڑی ایک جگہ رک جاتی ہے، یہ عشق کی منزل
ہے۔ یہاں ان کی تمام صلاحیتیں دم توڑ دیتی ہیں۔ یہ ہیرو اتنے بلند معیار کے افراد
ہیں کہ اپنی منگیتر یا محبوباؤں سے عشق کا اظہار بھی نہیں کر پاتے بلکہ روزمرہ کی طرح
سرد مہری سے ملتے ہیں۔ اپنی معشوقہ کو دیکھ کر ان کی حس بیدار نہیں ہوتی۔ اس
اعتبار سے ان میں انفرادیت ہے۔ یہ ہندوستان سے پاکستان ہجرت کر کے چلے جاتے
ہیں۔ لیکن وہاں پہنچ کر بھی ان کی زندگی میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ ان کے روزمرہ
کی روٹین بدستور قائم رہتی ہے ہندوستان اور پاکستان کی سیاسی اور سماجی
تبدیلیوں کے اثرات ان پر نہیں کے برابر ہوتے ہیں (حالانکہ خود مصنفہ پر اس کے
گہرے اثرات ہیں)

عام طور پر ان کی کہانیوں میں ویلن اپنے اصلی رنگ و روپ میں نہیں ابھرتا ویلن
ہیرو کے دوستوں اور ملنے جلنے والوں میں ہی ہوتا ہے جو ان کی منگیتر یا معشوقوں

کو بھگائے جاتا ہے لیکن ہیرو اور ویلین کے درمیان بڑی اچھی انڈرسٹینڈنگ ہے۔ ان میں کوئی جھگڑا نہیں ہوتا۔ ہیرو ویلین سے نفرت بھی نہیں کرتا۔ جیمی ڈولی بیگم کو طلاق دے دیتا ہے۔ ڈولی بیگم دوسروں سے عشق کرنے کے لیے تیار ہو جاتی ہیں۔ لیکن جیمی کا خون گرم نہیں ہوتا۔ (برف باری سے پہلے)

عصمت، ہاجرہ، رضیہ، عائلہ، شکیلہ اختر، واجدہ تبسم، جیلانی بانو نے ہیرو اور ویلین کو ہماری اپنی زندگی سے لیا ہے۔ ان کے ہیرو موجودہ سماجی نظام کے ابھرتے اور مٹتے ہوئے افراد ہیں۔ ——————————

—————— اس طرح ان کا ویلین بھی وہ سماجی نظام ہے جو انسان کا استحصال کرتا آیا ہے۔ عصمت کے "دو ہاتھ" کا ویلین رام اوتار کے رشتہ کا بھائی حقیقی ویلین نہیں ہے بلکہ وہ سماج ہے جس نے انسان کو معاشی طور پر ایک دوسرے کا دست نگر قرار دے دیا ہے اور جس کے باعث عزت حرمت سب ختم ہو جاتی ہے۔ یہی بات کرشن چندر کے ساتھ بھی ہے۔ دراصل فرد کا مسئلہ اپنی جگہ تنہا نہیں ہے۔ اور اس کا حل بھی غیر سماجی نہیں ہو سکتا۔ قرۃ العین حیدر کے ہیرو اور ویلین کو اس امر کا احساس نہیں ہے۔

کردار

کردار نگاری افسانہ کا ایک اہم عنصر ہے اور مس حیدر اس لحاظ سے ایک بہت کامیاب خاتون افسانہ نگار نہیں ہیں۔ اس کا اقرار خود ان کو بھی ہے: ——

" جہاں تک انسان کا تعلق رہے میں انہیں بہت زیادہ نہیں سمجھ پائی۔ انسان آسانی سے سمجھ میں آنے والی چیز بھی نہیں۔ شاید اس لیے میری کہانیوں میں اچھی کردار نگاری نہیں ہوتی میرے لیے عورت مرد بعض اوقات ایسی پرچھائیاں ہیں جو میرے سامنے گزرتی ہیں میں نہایت خوش ہو کر آپ کو یقین دلاتی ہوں میں

انہیں پہچان سکتی ہوں۔ مگر دو پرچھائیاں سا منے سے نکل جاتی ہیں۔ ان کے کسی ایک رویے، سمت، یا نفرت کا تجزیہ کرنے میں ان کے سارے چہرے پر کوئی فیصلہ ٹھونس نہیں سکتی"۔۔۔

۔۔۔۔۔ آئینہ خانہ میں، کتاب، ص ۱۴

کردار نگاری ذہنی تجزیہ کا فن ہے۔ اس کے لیے محض زندگی کا باریک مطالعہ ہی کافی نہیں بلکہ انسان کے اعمال و حرکات و سکنات، جذبات کا تجزیہ ایک بہتر نفسیاتی علم اور تجربوں کی موجودگی کے بغیر ممکن نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مس حیدر کے یہاں ایک خاص طبقے کے انٹیلیکچول نظر آتے ہیں۔ ان میں لڑکیاں زیادہ تر اور لڑکے کم ہیں۔ ان کے یہاں معاشی ضرورتیں، سماجی اور تہذیبی زندگی کے دوسرے مسئلے نہیں ہوتے۔ یہ تمام کردار دُنیا کے سبھی مسئلوں سے آزاد ہیں صرف انھیں عشق کا روگ لگا ہے اور اس عشق میں نہ افلاطونی نظریہ نہاں ہے اور نہ وارفتگی اور جذبہ کا خلوص چھپا ہے۔ بلکہ یہ عشق ایک طرح کی بازار کی منڈی ہے جہاں ہر خریدار مال خریدتے وقت چیزوں کو اچھی طرح الٹ پلٹ کر دیکھ لیتا ہے ان کے کرداروں کے متعلق عصمت چغتائی نے اپنے ایک مضمون پوم پوم ڈارلنگ میں لکھا ہے کہ: ۔۔۔

"قرۃ العین حیدر کے کردار اور ان کا رویہ سمجھ میں نہیں آتا۔ یہ چار ہزار سب کے سب ایک ہی فرمے کے ڈھلے ہوئے ہیں۔ سب میں تو مُرغابیوں کا شکار، ہرکنڈ رابرٹ بٹلر کے سلونے حسن، کارمین میرانڈا کے گالوں، الیسٹر ولیم کی سدٹ ول ینڈ لیوں کے دیوانے معلوم ہوتے ہیں۔ سارے لڑکے لڑکیاں یکساں نظر آتے ہیں۔ خاموش جھیلوں جیسی نیلی گھونگھریالے بالوں کی مالک، لڑکیاں اور سارے کے سارے گیلنٹ ہینڈسم نوجوان، نہ کبھی کسی کو جیب کترے نے کترا کیا، نہ ٹالی وڈ ٹھگ گیا، نہ کبھی ان کے خون میں کبھی

نہیں ہوتی سوائے عشق کے کسی کو کوئی روگ نہیں ستاتا۔
ایک بار کسی نے کہا تھا کہ قرۃ العین حیدر کے یہاں جنسی لگاؤ نہیں، عریانی نہیں ہوتی۔ ویسے تو یہ بڑی اچھی بات ہے۔ فحاشی کوئی فخر کی چیز بھی نہیں لیکن اس فضا کو جو ان کے افسانوں میں ملتی ہے کس قسم کی گھٹن سمجھا جائے لڑکوں اور لڑکیوں کے جمگھٹے ہوتے ہیں مگر ایک عجیب قسم کی بے حسی طاری ہوتی ہے۔ بالکل تھوک کی طرح حال پر کھتی ہیں اور پر کھی جاتی ہیں۔ جانو تھوک بجا کر تانبے کی تپلیاں خریدی جا رہی ہیں۔ امریکہ اور برطانیہ کو اکسپورٹ، امپورٹ ہو رہی ہے جیسے دھان منڈی کی تلاش میں گھومتے ہوتے ہیں بالکل اسی طرح پراسپکٹس کی تلاش میں شادی یہاں ہوتی ہے"۔

مختصر افسانوں میں کرداروں کی زیادتی فنی نقطہ نظر سے خراب سمجھی جاتی ہے مس حیدر کے افسانوں میں کرداروں کی بہتات ہوتی ہے، برفباری سے پہلے، کیکٹس لینڈ، دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم، میں نے لاکھوں کے بول سہے، یہ داغ داغ اجالا، اندھے بھئے رت بسنت، وغیرہ جیسی کہانیوں میں دس دس کردار ہیں۔ ان کے نام پولی، جیمی زون، نشاط اسٹیلے، لوم لوم ڈارلنگ ازابلا، مس رومی وغیرہ ہیں۔ ان کرداروں میں اکثریت مسلمان گھرانوں کے افراد کی ہے۔ یہ ہندوستان کی مجموعی زندگی کے ترجمان نہیں ہیں۔ ان کا خصوصی حلقہ ہے۔ یہ استحصال پسندانہ معاشرت کی جزو لاینفک ہیں۔ یہ ہر لمحہ لوٹتے جا رہے ہیں۔ ان میں زندگی کا رجائی نکتہ نظر نہیں۔ کبھی کبھی یہ اعصابی امراض کے شکار بھی دکھائی دیتے ہیں۔ ان میں حرکت اور جدوجہد کا حوصلہ نہیں۔ یہ عملی زندگی سے کوئی رشتہ نہیں رکھتے۔ یہ کتابی کیڑے ہیں۔ پیارے بچوں کی طرح خوش رنگ تتلیوں کے پیچھے دوڑتے ہیں اور اپنی ذہانت اور انرجی صرف کرتے ہیں۔ اس طرح کی معاشرت کی عکاسی بالزاک نے ایک زمانہ میں کی تھی۔ بالزاک خود بھی

او نچے طبقے کا فرد تھا۔ لیکن اس نے بڑی دیانتداری سے اپنے طبقے کے کھوکھلے پن کا مظاہرہ کیا۔ فلابیر کی "مادام بواری" ایسی ہی خصوصی طبقہ کی ترجمان بنتی ہے لیکن قرۃ العین حیدر کا کوئی کردار مادام بواری نہیں بن سکا۔ ان کے کرداروں کی دنیا اداس خاموش اور حزن آمیز ہے۔ ان میں ہلچل، بے چینی، اضطراب نہیں ہے۔ کرداروں کا تدریجی ارتقا بھی نہیں ملتا۔ تعارف کے بعد ہی قاری انھیں سمجھ لیتا ہے۔ وہ نفسیاتی پیچیدگیوں کا بھی ذکر نہیں کرتی۔ اس میں سپاٹ پن ہے۔ بے رنگی اور یکسانیت ہے اس لیے ان کی کردار نگاری کی خامی بہت جلد کھٹکنے لگتی ہے۔

ان کے کردار ایک ٹائپ بھی نہیں ہیں اور نہ ان میں ٹائپ بننے کی صلاحیت ہے انھیں زندگی کو دینے کے لیے کچھ نہیں۔ یہ خودکشی کر لیتے ہیں، جیتے جی کئی بار مرتے ہیں لیکن اپنے مقصد کے حصول کی خاطر جد و جہد نہیں کرتے۔ سب کچھ حالات کی بے رحمی پر چھوڑ دیتے ہیں۔ ایک عرصہ تک مس حیدر ان ہی کرداروں کے دام میں اسیر رہیں البتہ لیکن ادھر کئی برسوں میں ان میں نمایاں تبدیلی ہوئی ہے۔ اب ان کا زاویہ نظر بدلا ہے۔ وہ اپنے طبقے کے افراد کی کش مکش اور تفاوت کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہیں۔ ان کے خیالات اور عمل کے پیچھے جو اسباب پوشیدہ ہوتے ہیں ان کی جستجو کرتی ہیں۔ اقتصادیات کا بھی زندگی سے کوئی لگاؤ ہے یہ انھیں اب محسوس ہو رہا ہے۔ موجودہ سرمایہ دارانہ نظام کی طرح ادب، سیاست اور سماجی زندگی کے دوسرے شعبہ کو منافع پسندی کے لیے قربان کر رہا ہے۔ وہ اس طبقہ کو ٹوٹتے ہوئے دیکھ رہی ہیں۔ اس لیے "ہاؤسنگ سوسائٹی" کا جمشید سلمان دو مختلف زندگی کی نشاندہی کرتے ہیں اور "جلاوطن" کی کستوری کو پہلی بار اس کا اندازہ ہوتا ہے کہ آزاد ہندوستان میں ایکونومکس کی اچھی سکنڈ کلاس لڑکی بھی کس طرح بیکار ہے اور فرقہ پرستی کی وبا کے باعث بیکاری کی زندگی گزارتی ہے۔ اب وہ تقسیم ہند کے اصلی اسباب کو سمجھ گئی ہیں۔ اس لیے ان کے حالیہ افسانوں میں موجودہ انتظام سے ایک طرح کی نفرت ملتی ہے اور ان انسانوں کے تئیں احترام اور عقیدت دکھائی دیتی ہے۔ جو سلاخوں کی آہنی دیوار کے پیچھے اپنی زندگی کے بیشتر اوقات صرف کرتے ہیں۔ اب تک وہ ان چارمنگ لوگوں کے خاکے بناتے آئی تھیں جن کے پاس انسان کو دینے کے لیے کچھ نہیں۔ اب انھوں نے ان چارمنگ لوگوں کی مجبوریوں پر بھی نگاہ رکھنی شروع کی ہے یہ ایک بڑی بات ہے۔ لہٰذا اب اس کی توقع

یقینی ہے کہ قرۃ العین حیدر کردار نگاری کے تقاضوں کو پیش نظر رکھیں گی اور جدید ہندوستان کی بھرپور آئینہ داری کریں گی ۔

پلاٹ

مس حیدر فنِ افسانہ نگاری کا گہرا علم رکھتی ہیں اور ان کی کوشش ہوتی ہے کہ افسانوں میں کوئی جھول نہ رہے ۔ دراصل ان کے افسانوں میں سب سے زیادہ اہمیت ان کے پیش کیے ہوئے ماحول کی ہوتی ہے جسے وہ خود اپنی زبان میں 'کردار' کہتی ہیں۔ ان کے یہاں واقعات کو بھی کوئی بہت زیادہ اہمیت نہیں دی جاتی ۔ لیکن جہاں تک پلاٹ سازی کا سوال ہے وہ اس معاملہ میں صالحہ، عصمت، ہاجرہ، ممتاز شیریں سے زیادہ چوکنا رہتی ہیں۔ ان کے پلاٹ بے انتہا پیچیدہ ہوتے ہیں۔ کرداروں کی زیادتی اکثر پڑھنے والوں کے تسلسل کو روکتی ہے لیکن یہ سلسلہ ٹوٹتا نہیں ہے ۔ ان کے یہاں خطِ مستقیم کی طرح واقعات پیش نہیں ہوتے بلکہ کرداروں کے الجھے خیالوں کی طرح ٹیڑھے میڑھے راستہ اختیار کرتے ہیں۔ بعض کہانیوں میں پلاٹ سیدھے سادے ہوتے ہیں۔ مثلاً "میں پوری ڈھونڈوں گی" میں کوئی پیچیدگی نہیں ملتی ۔ اس طرح کے افسانوں میں 'جلا وطن'، 'سرائے'، 'دکھلائے لے جاکے مجھے مصر کا بازار' ہے لیکن 'برف باری سے پہلے'، 'کیکٹس لینڈ'، 'ہاؤسنگ سوسائٹی' کے پلاٹ اتنے آسان نہیں کہ ہر افسانہ نگار اس کو ترتیب دے سکے ۔ ان افسانوں میں واقعات کئی منزلیں طے کرتے ہیں ان منزلوں کو طے کرنے میں زمانہ ایک بڑے عنصر کی حیثیت سے ابھرتا ہے ۔ زمانہ کی گردشوں کے ساتھ ساتھ واقعات میں بھی تبدیلی ہوتی رہتی ہے ۔ ان تمام تبدیلیوں اور حادثات کو مسلسل کڑیوں کی طرح باندھنا اور ان پر خاصی گرفت رکھنی بہت دشوار اور مشکل فن ہے ۔ مس حیدر اس فن میں طاق ہیں ۔

اسٹائل اور زبان

مس حیدر کی اسٹائل رومانی اور دل کش ہے یہ اپنے آپ میں کھو جانے کی اسٹائل ہے ۔ خواب میں در آنے اور خود کلامی کی اسٹائل ہے ۔ عام طور پر رومانی افسانہ نگار اسی اسٹائل کو اپناتے ہیں کیونکہ اس کے ذریعہ وہ آسانی سے جذبوں کے اظہار میں کامل

ہو سکتے ہیں - یہ داخلی دنیا کی جلوہ نمائی کے لیے سب سے زیادہ مؤثر اور کارگر اسٹایل ہے - یہ جذباتی ذہنوں کے لیے کشش رکھتی ہے - جو انسان منطق اور استدلال کے سہارے زندہ رہتے ہیں اور تجزیہ کے ذریعے چیزوں کی قیمت کا پتہ لگاتے ہیں، انھیں یہ اسلوب بیان راس نہیں آتا لیکن جس کی شخصیت جذبوں کے سہارے پروان چڑھتی ہے ایک نئی دنیا کی جستجو کے لیے اپنے دل میں تڑپ اور بے چینی محسوس کرتی ہے۔ اپنی ذات میں کھو جانے اور کائنات کی تمام نعمتوں کو ایک ذاتِ واحد کی خاطر سمیٹ لینے کی خواہش رکھتی ہے - اسے یہ اسلوب بے حد عزیز ہے - یہ ایسا اسلوب ہے جس کے ذریعہ انسان کی شخصیت کی تہ در تہ دوسری شخصیتوں کا بھی پتہ چلتا ہے لیکن اوقات اسے حقیقت سے گریز کا پہلو بھی تصور کیا جا سکتا ہے اور ایسا کرنا غلط بھی نہیں ہوگا - ان میں آرزوؤں تمناؤں کی ایک وسیع دنیا چھپی ہوتی ہے - فن کار کی شخصیت کے مختلف زاویے پوشیدہ ہوتے ہیں - یہ انسان کے نازک ترین تارِ نفس کو چھیڑتی ہے جس سے سارا وجود مرتعش ہو جاتا ہے اور انسان ناسٹلجیا کے مرض میں مبتلا ہو کر عملی زندگی کے مسایل سے عارضی طور پر الگ ہو جاتا ہے اور اس لیے اسے حقیقت سے گریز کا خوب صورت راہِ عمل تصور کیا گیا لیکن اس کو نبھانے کے لیے صرف خیال کی پرواز کافی نہیں - اس کے لیے ایک بے حد انسان دوست دل اور لطیف و نازک احساس کی وسیع و عریض دنیا کی بھی ضرورت ہوتی ہے - ورنہ اس بات کا خدشہ ہے کہ فن کا اکتسابی علم کے ذریعہ ایک جہانِ بے معنی کی تخلیق کر دے -

مس حیدر کے ساتھ یہ بات نہیں - ان کے اسلوب پر رومانی افسانہ نگاروں کی پرچھائیں ہے - ان میں یلدرم، نیاز، مجنوں، کرشن چندر سبھی شامل ہیں لیکن یہ پرچھائیں اب کانپتی ہوئی نظر آتی ہیں - کہیں کہیں تو غائب ہو گئی ہیں - انھوں نے رفتہ رفتہ اپنا ایک انفرادی اسلوب پیدا کرنے کی کوشش کی ہے - ان کی فن کارانہ صلاحیتوں اور ان کی شخصیت کے پُراسرار رُومانی عناصر کی آمیزش اس میں معاون ثابت ہوتی ہے - ان کی زبان بھی اس سلسلے میں مددگار ہے - عام طور پر مس حیدر کی زبان کی شکایت کی جاتی ہے - لوگوں کا خیال ہے کہ ان کے افسانوں میں انگریزی کے بہت سے الفاظ ملتے ہیں جس سے ایک طرح کا بے ڈھنگا پن ملتا ہے - انگریزی الفاظ بے شک ان کے یہاں ضرورت سے زیادہ ملتے ہیں - کہیں کہیں تو بیزاری بھی ہونے لگتی ہے - لیکن یہ نہیں بھولنا

چاہیے کہ وہ جس ماحول میں رہتی ہیں اور جس ماحول کے خاکے تراشتی ہیں ان میں اس انگریزیت نے پرورش پائی ہے۔ یہ ایک طرح سے کھوکھلی ذہنیت کا اظہار ہے ان سے بیزاری نہیں بلکہ ہمدردی کی ضرورت ہے مگر اس کے باوجود ان کی زبان پیاری ہے یہ اپنے اندر خوابی ترنم رکھتی ہے ان میں موسیقی بھی ہے۔ جذبوں کی نفیس بھرپور جذب ہیں معصوم اور نوجوان دلوں کی دھڑکنیں مدغم ہیں۔ ان کی زبان لوریوں کی سی ہے۔ ان میں زندگی کے سرد وگرم لمحے کی داستانیں پوشیدہ ہیں۔ مسوری کی برفیلی وادیوں، مشرقی پاکستان کے دریاؤں، ناریل کے درختوں اور جنوب مشرقی ایشیا کے گھنے جنگلوں اور گھروں کا جب مس حیدر ذکر کرتی ہیں تو قاری ان واقعات سے غائبانہ طور پر نہ صرف متعارف ہوجاتا ہے، بلکہ اس کے دل میں ایک خواہش ابھرتی ہے۔ انھیں دیکھنے، ان سے زندگی کا انسپاریشن لینے کا حوصلہ بڑھنے لگتا ہے۔

یہ زبان موجودہ عہد کی زبان ہے۔ اس میں عصمت کی تلخی، چٹخارہ پن اور مخصوص علاقوں کے محاورات نہیں ملتے لیکن ہر جگہ ایک کسک اور ٹیس سی چھپی ملتی ہے۔ رومانی افسانہ نگار کی یہ بڑی خوبی ہے کہ وہ اپنے غموں کو اس طرح الفاظ میں پیش کرتے ہیں کہ پڑھنے والا فوری طور پر بے حد متاثر ہوجاتا ہے۔ اس لیے زبان رومانی افسانہ نگاروں کے یہاں آکر نہ صرف پھلتی پھولتی ہے بلکہ وہ نازک لطیف جذبوں اور داخلی احساسات کے اہم ترین گوشوں اور واردات دلی سے بھی آشنا ہوتی ہے۔ یہ آشنائی ادب میں نزاکت پیدا کرتی ہے۔ ایک ایسا حسن پیدا کرتی ہے جو شرافت اور اعلیٰ اقدار کی تشکیل کے وقت مددگار ثابت ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں بھی زبان اور اسلوب کی ایسی ہی خوبیاں ملتی ہیں۔

سُہیل بیابانی

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کا تدریجی ارتقاء

قرۃ العین حیدر نے افسانہ نگاری کی ابتدا تیسری دہائی سے کی۔ ۱۹۳۱ء سے ۱۹۴۵ء کا عرصہ اردو ادب کی تاریخ میں بڑی ہنگامہ آرائیوں کا رہا ہے۔ اس دوران کئی پرانی روایتوں کے بت چکنا چور ہوئے اور متعدد نئی روایتوں کی داغ بیل پڑی۔ ماضی کے بیشتر ادبی رجحانات یا تو فنا ہو گئے یا تو ان میں حالات کے تقاضوں کے تحت تبدیلی کر لی گئی۔ مثالیت پسندی جس کا تعلق پریم چند، سدرشن، اور اعظم کریوی سے تھا۔ اب اس کا نام لینے والے کم رہ گئے تھے۔ اصلاح پسندی کا وہ رجحان جس کی بنیاد حالی نے رکھی تھی اور جس کے مؤیدین میں نذیر احمد، اور اسمٰعیل میرٹھی پیش پیش تھے اب ایک بھولا بسرا احوال ہو کر رہ گیا تھا۔ اس کے علاوہ شرر کا احیا پسندی کا رجحان اور اقبال کا دینی فکر کو شعری جمال میں سمونے کا انداز یہ دونوں بھی تیسری دہائی تک پہنچتے پہنچتے کم اثر ہونے لگے تھے۔ سجاد حیدر یلدرم، حجاب اسمٰعیل، مہدی افادی، سجاد انصاری، میر ناصر دہلوی، نیاز فتحپوری مجنوں گورکھپوری کا اثر اب بھی قائم تھا، گو کہ تیسری دہائی کی رومانیت مذکورہ بالا ادباء کی رومانیت سے مختلف تھی لیکن بہر حال یہ ایک ہی سلسلہ کی کڑیاں تھیں۔

اردو ادب میں رومانیت اور حقیقت پسندی کے رجحانات کا آغاز قریب قریب

ایک ہی زمانے میں ہوا۔ وجہ یہ تھی کہ اُردو کے نئے ادیب نئی تعلیم سے بہرہ ور تھے انھیں
مغرب کے جدید ادبی رجحانات کا بخوبی علم تھا۔ انھوں نے مغربی ادب کی تاریخ کا گہرائی
سے مطالعہ کیا۔ انھوں نے یہ محسوس کیا کہ ادب زندگی کا آئینہ دار بھی ہے اور نقاد بھی۔
تاریخ شاہد ہے کہ معاشرے میں مختلف ادوار میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کا اثر ادب
بھی قبول کرتا رہا ہے۔ مغربی ادب میں زندگی کی حقیقتوں کی فراوانی ہے۔ لیکن اردو
ادب میں روایت کی جکڑ بندی سخت تھی بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ مشرقی ادب کا
مزاج ہی روایت پرست تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں قواعد اور زبان کی پابندیوں
پر زیادہ زور ملتا ہے۔ موضوع اور مواد کو ثانوی درجہ دیا جاتا رہا ہے نئے ادیبوں
نے نہ صرف یہ کہ نئے مغربی رجحانات کا بغور مطالعہ کیا تھا بلکہ تاریخ کی تبدیلیوں پر
بھی گہری نظر رکھی تھی۔ جدید ترقیوں کے باعث دنیا رفتہ رفتہ ایک عظیم خاندان میں
ڈھلتی جا رہی تھی۔ رسل و رسائل و ابلاغ کے نئے نئے ذرائع روز بروز سامنے آتے
جا رہے تھے۔ جدید ٹکنالوجی نے ساری دنیا کے انسانوں کو ایک دوسرے کے نزدیک لانا
شروع کر دیا تھا۔ اس لئے اب کسی ایک ملک کا دکھ یا خوف صرف اسی کا نہیں بلکہ ساری
دنیا کی تمام قوموں کا مسئلہ تھا۔ پہلی جنگِ عظیم ابنِ آدم کی وحشت ناکی کا وہ اوّلین مظاہرہ
تھی جس نے انسانیت کی بنیادیں ہلا کر رکھ دی تھیں مگر دوسری جنگِ عظیم کے خدشے
اور پھر تیسری دہائی کے اواخر میں اس کے آغاز کے نقوش کی اندوہناکی نے یہ ثابت
کر دیا کہ اب انسان نے اتنی ترقی کر لی ہے کہ وہ جب چاہے اس خوبصورت دنیا کو اپنے
اس گہوارے کو خود اپنے ہاتھوں فنا کر سکتا ہے۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد کی اقتصادی
ابتری نے دنیا کے غریب اور کمزور عوام کی کمر توڑ کر رکھ دی تھی۔ ہندوستان میں
انگریزوں کی حکمرانی تھی اور وہ دوسری جنگِ عظیم کی تیاری میں مشغول تھے اور اس
کے لیے یہاں کی دولت سے پورا پورا فائدہ اٹھانا چاہتے تھے برطانوی حکومت نے
اپنے مالی خسارے کو نوآبادیاتی مملکتوں سے پورا کیا۔ خصوصاً اس برصغیر کو اس نے جی
بھر کر لوٹا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تیسری دہائی اور چوتھی دہائی میں ہندوستان ہولناک
آفت زادی۔ بحران انتشار زدہ رہا۔ بہار اور بنگال کے قحط نے ہزاروں انسانوں کو موت
کے گھاٹ اتار دیا۔ ہمارے نئے ادیبوں کو اس صورت حال کا احساس تھا۔ ان کا

سیاسی و سماجی شعور بیدار تھا ان میں بعض وہ تھے جن پر مارکسی فکر کے اثرات گہرے تھے۔ بعض کے یہاں حقیقت نگاری کا رجحان ان کے اپنے علم کے ذریعے ہوتا تھا اور وہ کسی خاص نظریے کے پابند نہ تھے بعض کے یہاں رومانویت کی جڑیں گہری تھیں اور بعض نے انقلابی رومانویت سے اپنا رشتہ جوڑ لیا تھا۔ مارکس کے ساتھ ساتھ فرائڈ کی جدید نفسیاتی تحقیقات نے بھی ہمہ گیر اثرات ڈالے تھے جس کے باعث جنس اور لاشعور کی اہمیت پر زور دیا جانے لگا تھا۔ اسی کے ساتھ داخلیت کا مسئلہ بھی پیدا ہوا۔ انسان کی داخلی سائیکی PSYCHIC کی اہمیت اجاگر ہوئی اور یہ خیال بھی کہ ادب محض خارجی زندگی کا عکاس نہیں بلکہ داخلی زندگی کی بے چینیوں، مایوسیوں اور الجھنوں سے بھی اس کا گہرا واسطہ ہے اور یہ کہ ادب انسان کی مکمل ذات کا ترجمان ہے نتیجتاً ایک ایسا گروہ بھی وجود میں آیا جس کے یہاں ذات پر زور زیادہ تھا دراصل اس رجحان کے پیچھے بھی نئے علوم کی آگہی کام کر رہی تھی نوجوان نسلوں نے محرومیوں اور مایوسیوں کو ادب کا موضوع بنایا بہ حیثیت مجموعی صورت حال یہ تھی کہ مختلف اور متصادم دھارے بہہ رہے تھے۔

یہ ماحول تھا جس میں قرۃ العین نے افسانہ نگاری شروع کی ان کے سامنے ایک طرف تو سجاد حیدر یلدرم کی مہذب رومانیت تھی جن کے اسلوب پر جاگیردارانہ مزاج حاوی تھا جو شائستگی اور تکلف پر زور دیتے تھے، جنھیں نئے مغربی فیشن اور نئے مغربی خیالات ہمیشہ عزیز رہے اور جن کی تحریروں میں اسلوب پر زور تھا۔ دوسری طرف یلدرم کی اہلیہ نذر سجاد حیدر کی نگارشات میں بھی تخیل کا رنگ گہرا دکھائی دیتا ہے۔ عورت ان دونوں کے یہاں شجر ممنوعہ تھی۔ بلکہ انھوں نے جس عورت کا خواب دکھایا تھا وہ انجمن کی زینت تھی، تعلیم یافتہ تھی، خوبصورت تھی، روشن خیال اور متمدن تھی، انھیں عورت کی آزادیاں عزیز تھیں اور وہ ہر اس چیز کو پسند کرتے تھے جو خوبصورت اور دلکش ہوتی۔ قرۃ العین نے پہلا سبق اپنے والدین ہی سے سیکھا ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 'ستاروں سے آگے' ۱۹۴۷ء میں منظر عام پر آیا۔ اس مجموعے میں ان کے وہ افسانے شامل ہیں جو انھوں نے اس کی اشاعت سے پہلے تین چار برس کی مدت میں قلم بند کیے تھے۔ انھوں نے ایک افسانہ 'یہ باتیں' کے نام سے لکھا تھا۔ جس کے مطالعہ سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ان کے فن میں بتدریج بڑی تبدیلیاں واقع ہوتی رہی ہیں۔

لیکن انھوں نے وقتی طور پر پروان چڑھنے والے رجحانات اور تحریکات کو کبھی اعتنا کے قابل نہیں جانا۔ وہ ہر دور میں سب سے مختلف اور ممتاز نظر آتی ہیں ۔ ان کے فن میں جو تبدیلیاں رونما ہوتی رہیں وہ کسی تحریک کے اثر یا ردِ عمل کی پیداوار نہیں اور نہ ہی انھوں نے کسی خاص نظریے سے مرعوب ہو کر اپنے خیالات اور تصورات میں تبدیلی کو راہ دی ۔لیکن سیاسی اور معاشرتی حالات کے بدلتے جانے کے ساتھ ساتھ ان کے ذہن میں بھی تبدیلیوں کا جگہ پا جانا ایک فطری امر تھا اور ایسی تبدیلیوں میں بھی انھوں نے یہ ثابت کیا کہ وہ ایک خلاق اور فعال ذہن کی مالک ہیں ان کی نظر محض ' ستاروں سے آگے ' (ان کا پہلا افسانوی مجموعہ) تک ہی نہیں جاتی ہے ۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ ' شیشے کے گھر ' بھی وہ کبھی نہیں بھولیتں جن کی بنیادیں اسی سرزمین میں دور تک چلی گئی ہیں اور جو نازک تو ضرور ہیں لیکن غیر حقیقی قطعی نہیں ہیں ۔ انھوں نے " شیشے کے گھر " ہی نہیں بنائے بلکہ انسانوں کے اندر اور باہر پت جھڑ کے ڈیرہ جمائے ہوئے موسموں کو بھی دیکھا ہے ۔ ان کی سرسراہٹ کی آوازیں بھی سنی ہیں انھیں خود اپنے اندر بھی محسوس کیا ہے ان کے افسانوں کا چوتھا مجموعہ ' روشنی کی رفتار ' بھی شائع ہو چکا ہے اس مجموعے سے بھی یہی ثابت ہے کہ قرۃ العین نے ' روشنی کی رفتار ' میں جو قوت اور حرکت دیکھی ہے اسے اپنے لیے مثال بنایا ہے ۔ نئے افسانوں میں ان کا فن پہلے سے زیادہ نکھر کر سامنے آیا ہے ۔

' ستاروں سے آگے ' کا سنِ اشاعت ۱۹۴۷ ہے ۔ اس مجموعے میں جملہ چودہ افسانے ہیں ۔ ' یہ باتیں ' سب سے مختصر افسانہ ہے جو پانچ صفحات پر مشتمل ہے ۔ اس کے برخلاف ' مونا لیزا ' ۵۳ صفحات پر پھیلا ہوا سب سے طویل افسانہ ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ' ستاروں سے آگے ' ان کا سب سے کمزور افسانوی مجموعہ ہے خصوصاً ان افسانوں کو سامنے رکھ کر تو یہ بات پورے وثوق سے کہی جا سکتی ہے جو اس مجموعے کے بعد شائع ہوتے رہے ۔ ' شیشے کے گھر ' ، ' پت جھڑ کی آواز ' اور ' روشنی کی رفتار ' ان کے علاوہ ان کے ناولوں ' میرے بھی صنم خانے ' ، ' سفینۂ غمِ دل ' ، ' آگ کا دریا ' اور ناولٹ ' چائے کے باغ ' ، ' سیتا ہرن ' ، ' دل ربا ' ، ' اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو ' وغیرہ سے بھی ان کے فنی ارتقا کا اندازہ ہوتا ہے ۔

"ستاروں سے آگے" کے افسانے قرۃ العین کی ابتدائی مشق کے زمانہ کی یادگار ہیں۔ نقوشِ اوّلین ہونے کے باعث ان میں وہ تمام کمیاں اور خامیاں موجود ہیں جو کسی بھی ابتدائی کارنامے میں ممکنہ طور پر پائی جا سکتی ہیں۔ تاہم قرۃ العین چونکہ بنیادی طور پر ایک GENIUS فنکار ہیں، ان کا مطالعہ وسیع ہے ان کی بصیرت عمیق ہے۔ ان کے تجربے بے پناہ ہیں۔ انھوں نے کئی ممالک کا سفر کیا ہے اور مختلف قوموں کی معاشرت، تہذیب اور تمدّن کو قریب سے دیکھا ہے۔ انھیں افسانہ نگاری کا ہنر ورثے میں ملا ہے اور ان کے قلم کو تحریروں نے جلا بخشی ہے چنانچہ یہ ابتدائی افسانے بھی کئی کمزوریوں کے باوجود ان کے اپنے تجربے، مشاہدے اور آگہی کی منہ بولتی تصویریں ہیں۔ یہ افسانے چونکہ ایک غیر معمولی نابغہ فنکار کے رشحاتِ قلم ہیں انھیں یہ کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ ان کے دیگر مجموعوں کے پس منظر میں یہ مجموعہ اس قدر کمزور ہے کہ لائقِ اعتنا ہی نہیں۔

دراصل ہر بڑا فن کار اپنے عہد کے تمام فن کاروں سے نہ صرف یہ کہ مختلف ہوتا ہے بلکہ مستقبل کا انسان ہوتا ہے اس کی زبان، اس کے اسلوب، اس کے تصورات سب انوکھے اور نئے ہوتے ہیں۔ وہ عجیب بھی ہوتا ہے اور عمیق بھی اور اکثر بے جوڑ اور بے معنی بھی دکھائی دیتا ہے۔ صحیح طور پر اسے پہچاننے والی نسلیں اس کے بعد پیدا ہوتی ہیں اور درحقیقت وہی اس کے فن کا بہتر تجزیہ اور ان کے ادبی مرتبے کا صحیح تعین کرتی ہیں۔ قرۃ العین کے پہلے مجموعے پر ہمارے نقّادوں نے عموماً سخت گرفت کی ہے مگر بعض نئے نقادوں نے اسے سراہا بھی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ "ستاروں سے آگے" کے افسانے اپنے اسلوب اور افسانوی تکنیک کے اعتبار سے اس وقت بالکل نئے تھے۔

اس زمانے میں ترقی پسند تحریک نقطۂ عروج پر تھی اس تحریک کا طوطی بول رہا تھا ترقی پسندی اس عہد کی پہچان گئی بن تھی۔ اس سے انحراف گویا اپنے آپ کو زوال پرست کہلانے کے مترادف تھا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں کے موضوعات واضح اور متعین تھے ان کا سارا اصرار مواد پر ہوتا تھا۔ ان کا ایک مقررہ نصب العین تھا جس میں انسانی بھائی چارے، مساوات آزادی اور استحصال سے عاری سماج کے تصورات کی حیثیت اوّلین تھی۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے کارل مارکس کے نظریات کی روشنی میں ایک

غیر طبقاتی معاشرے کا خواب تشکیل دیا تھا۔ اس خواب کو انھوں نے اپنے افسانوں میں رنگا رنگی کے ساتھ پیش کیا چونکہ عوامی ادب کی تخلیق کرنا ان کا مقصد تھا۔ عوام ہی کو وہ مطمح نظر بنائے ہوئے تھے۔ اس لیے ان کی پیش کش کا طریقہ سادہ اور براہ راست تھا ان کے کردار واضح تھے، ان کی زبان سادہ تھی۔

قرۃ العین کے اسلوب کی پیچیدگی ترقی پسندوں کے عام رویے سے میل نہیں کھاتی۔ وہ بڑی بے تکلفی کے ساتھ افسانے کا آغاز کر دیتی ہیں۔ ویسے بے تکلفی کی بھی ایک حد ہے۔ یہ عصمت چغتائی کی بے تکلفی نہیں ہے جس سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ کہانی لکھنے کے ساتھ ہی ساتھ چلی کٹی بھی سناتی جا رہی ہیں۔ قرۃ العین کی بے تکلفی یہ ہے کہ وہ پیپا افسانوی آرٹ کی لکیریں نہیں پیٹتیں اور نہ ہی ان کے ذہن میں اپنے افسانے کا انجام ہوتا ہے۔ چونکہ افسانے کا انجام بھی ان کے ذہن میں نہیں ہوتا اس لیے آغاز بھی ایک دم اور یکایک ہوتا ہے۔ 'ستاروں سے آگے' کے اولین افسانے 'دیودار کے درخت' کی ابتدا یوں ہوتی ہے: —

"نیلے پتھر کے درمیان سے گزرتی ہوئی جنگلی نہر کے خاموش پانی پر دیودار کے سائے بیتے دنوں کی یادگار کے دھندلکے میں کھو کے ملتے جا رہے ہیں۔ بھیگی بھیگی سرد ہوائیں چیڑ کے نوکیلے پتوں میں سرسراتی ہوئی نکل جاتی ہیں اور دیودار کے جھنڈ کے پرے اس اونچی سی پہاڑی پر بنی ہوئی سرخ عمارت کی کھڑکیوں کے شیشوں پر چاند کی کرنیں بڑی جھلملاتی رہتی ہیں۔ لیکن کبھی بھول کر بھی —

WE MET IN THE VALLEYS OF MOON

والا محبوب گیت گانے کو دل نہیں چاہتا۔ ناسپاتی اور خوبانی کی جھکی شاخوں کے نیچے سے نہر کی جانب اب بھی ہوتی رہے مگر اس کی نظر بچا کے کچی خوبانیاں نہیں توڑی جائیں۔ نیچے وادی میں رات کے نو بجے والی ٹرین دور اسی طرح بل کھاتی ہوئی گزرتی رہے لیکن اس کی آواز سنتے ہی بے تحاشا بھاگ گئے

ہو گئے جا کر مسافروں کو شب بخیر کہنے یا روشنیاں گننے کی
اب ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ یہ سب باتیں فضول
اور پرانی ہو چکی ہیں۔"

سچ تو یہ ہے کہ قرۃ العین نے ابتدا ہی سے پلاٹ کے خلاف علمی جہاد کیا ہے۔ پلاٹ کے افسانوں میں واقعات کی ایک منطقی ترتیب ہوتی ہے ان میں وقت کا تسلسل ہوتا ہے۔ ان کا ایک خاص نقطۂ آغاز اور ایک خاص نقطۂ انجام ہوتا ہے۔ سارے سلسلے ایک مرکزی نقطے سے جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ قرۃ العین کے ان افسانوں میں ایسی کوئی منطقی ترتیب نہیں ملتی۔ چونکہ وہ پلاٹ کے مطابق افسانہ نہیں لکھتیں اس لیے ان کے افسانوں میں صرف واقعات کی رفتار ہی فطرت کے عین مطابق نہیں ہوتی بلکہ افسانہ نگار کی زبان بھی فطری اور تخلیقی ہوتی ہے وہ جب کسی کردار کا تجزیہ کرتی ہیں یا کسی منظر کو پیش کرتی ہیں تو وہ سوچ سوچ کر ان کا استعمال کرتی ہوئی نظر نہیں آتیں، بلکہ جذبات، خیالات اور تجربات کا سیلاب امڈتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس سیلاب پر وہ کوئی پابندی عاید نہیں کرتیں بلکہ ایک ایک پہلو کے نوک پلک بناتی جاتی ہیں۔ ان مواقع پر ان کا قلم بڑے جادو جگاتا ہے۔ ایک طرف زبان کا شاعرانہ استعمال افسانے کے حسن کو دوبالا کر دیتا ہے۔ دوسری طرف محاکات کا کمال دامنِ دل کو کھینچتا ہے۔ ان کے تقریباً ہر افسانے میں تخلیق کا یہ حسن دیکھا جا سکتا ہے:——

"قرۃ العین نے اپنے افسانوں میں جن اشیاء کو پیش
کیا ہے وہ زندہ ہو گئی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ سارا منظر
ہماری آنکھوں کے سامنے جلوہ گر ہے

منظر نگاری کا ایک نمونہ دیکھیے:——

"رات خاموش ہے اور ہماری کار تیزی سے دیودار
کے پیڑوں کے لمبے لمبے سایوں کو پیچھے چھوڑتی
آ رہی ہے —— اور [illegible] فراسٹی [illegible]
سیاہ عکس ان کی سیڑھیوں کے نیچے ہوتی ہوئی [illegible]
لوٹ رہا ہے عجیب جادو اور دیو مالا —— اور سکوت طاری

دل کُشا اور ساری باغ کے وسیع، سبز، مخملیں میدان اور سفیدے کے جنگل، مدھم چاندنی سائے سائیں سائیں کر رہے ہیں اور گومتی کے ساتھ ساتھ ارگیل کے کنارے دریا پر جھکی ہوئی سرخ پتھر کی سنگ نشیں تیز آسمان کے مقابلے میں سلیٹ سا نظر آ رہا ہے اور اس کے سامنے چھتر منزل خاموش اور مغرور سے آدھی رات کے آسمان کی طرف اپنی طلائی چھتری بلند کیے اپنی رقص گاہ کی روشنیاں اپنے قدموں میں بہتی ہوئی گومتی کی سطح پر پھینک رہی ہے۔"

'ستاروں سے آگے' کے افسانوں میں زبان ہی وہ طاقت ہے جس کا جادو جاگا ہوا ہے ورنہ دیکھا جائے تو یہ تمام افسانے اپنے موضوعات کے لحاظ سے محدود ہیں اور کردار نگاری کے پہلو سے بھی ان کا نقش گہرا قابلِ اعتبار نہیں کہا جا سکتا۔ جہاں تک موضوع کا تعلق ہے تو ان کا موضوع رومانیت ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کا عام مزاج رومانی ہے وہ تصور پسند ہیں۔ خواب کو تراشنا ان کی ہابی HOBBY ہے۔ داخلی زندگی جینے اور اپنی ذات کی گہرائیوں میں غرق رہنے میں انھیں لطف ملتا ہے۔ 'دیودار کے درخت'، 'ٹوٹے تارے'، 'لیکن گومتی بہتی رہی'، 'مونا لیزا'، 'رقص شرر'، 'آہ اے دوست' جیسے افسانے ان کی شخصیت کا اظہار بن کر رہ گئے ہیں۔ یہ افسانے، افسانے سے زیادہ سوانحی انداز کی تحریریں ہیں۔ ان میں خود کلامی کا جوہر ہے جیسے ہم کوئی افسانہ نہیں بلکہ کسی ڈائری کے اوراق پڑھ رہے ہوں، یا کسی کا بھی خط ہے جو انتہائی بے چینی کے عالم میں لکھا گیا ہے۔ رومانی ادیب کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ وہ اپنی ذات کا اسیر ہوتا ہے۔ اور بنیادی طور پر رحم طلب بھی۔ وہ ہمیشہ بے چین، مضطرب اور ناآسودہ ہوتا ہے کائنات اُسے دکھوں اور غموں سے معمور جگہ نظر آتی ہے وہ مردم بیزار سا ہوتا ہے۔ کسی چیز میں اس کی دلچسپی نہیں ہوتی۔ ماضی اس کا مرکز ہوتا ہے۔ ماضی کے خواب زاروں میں اسے سکون ملتا ہے۔ یا تخیل کی وادیاں اسے سکون پہنچاتی ہیں۔ قرۃ العین کے مذکورہ بالا افسانوں

میں حرماں نصیبی کی یہی کیفیت پائی جاتی ہے۔ جس سے ان کی روحانی ناآسودگی کا بخوبی پتہ چلتا ہے۔ ان کی تنہائی لفظوں میں سمٹ آتی ہے ان کی خاموش اداسیاں مکالموں کی زبان اختیار کر لیتی ہیں۔

" —— اور اُس نے بہت شدت اور تکلیف کے ساتھ سوچا کاش تم نے مجھے اس وقت چاہا ہوتا جب میں نے بھی تمہیں چاہا تھا۔ لیکن خداوند نے ایسا نہ ہونے دیا۔ کیونکہ پھر وہ یقیناً مر جاتی اور اس نے محسوس کیا کہ وہ اکیلی ھے۔ اور اُس سے بہت دور ھے اور اس وقت کسی پرانے دیوتا کا پرانا خواب بن کر اپنی جگہ پر ٹھہر گیا ھے وہاں پر صرف ذات کی چیخیں تھیں اور خداوند کی کائنات کی سسکیاں اور چاندنی کی ٹھنڈک۔"

'ستاروں سے آگے' کے اکثر افسانوں میں قرۃ العین نے زندگی کی لغویت ABSURDITY اور بے معنویت کی طرف بھی اشارہ کیے ہیں۔ ان کا نقطۂ نظر بالکل واضح ہے زندگی ان کے نزدیک ایک زبردستی عائد کی ہوئی چیز ہے اس میں کوئی منطقی ربط نہیں ہے نہ اس کا کوئی پلاٹ ہے نہ کوئی ترتیب نہ کوئی تنظیم۔ دراصل یہ وجودی تصور ہے جسے اصطلاحاً EXISTENTIALISM کے نام سے جانا جاتا ہے، اردو میں اسے وجودیت کا نام دیا گیا ہے۔

قرۃ العین اپنے تصورات میں سارتر کے اس نظریے کے برخلاف ہیں جن میں وہ ذمہ داری کا جوا انسان کے کاندھوں پر ڈال دیتا ہے۔ گویا انتخاب کی ذمہ داری انسان پر ہے اس لیے سارتر کا انسان ایک ایسے وجود کا حامل ہے جو خدا کا منکر ہے اور خود اپنی تقدیر کا خالق ہے۔ قرۃ العین اپنے تصورات میں کاموکے ABSURD کے تصور کے نزدیک ہیں انھیں زندگی اکثر ایک لغو چیز نظر آتی ہے کائنات ایک پاگل کا خواب، ہر چیز بیکار اور فالتو، جہاں خوشی محض ایک لمحے کا نام ہے اور غم ایک مستقل حقیقت جس سے فرار ممکن نہیں ہے۔ ایک جگہ لکھتی ہیں:

توبہ! کامریڈ سلیم الدین کے گھنگھریالے بالوں

کے سنہری نیچے رکھے ہوئے دواؤں کے بکس میں سے نکل کر دواؤں کی تیز بو، سیدھی اس کے دماغ میں پہنچ رہی تھی اور اسے مستقل طور پر یاد دلائے جا رہی تھی کہ زندگی واقعی بہت ہی تلخ اور ناگوار ہے۔ ایک گھسا ہوا بیکار اور فالتو سا ریکارڈ۔"

ایک دوسری جگہ زندگی کی بے ترتیبی اور بے معنویت کے بارے میں اپنے خیالات کا ان الفاظ میں اظہار کرتی ہیں :۔

"—— کوئی پلاٹ نہیں، کوئی تک نہیں۔ بہت سی باتیں ہیں ایک کے بعد ایک لگاتار پیش ہوتی چلی جا رہی ہیں جن کا آپس میں کوئی منطقی ربط تلاش نہیں کیا جا سکتا جن کا پہلے سے کچھ پتہ نہیں ہوتا اور نہ بعد میں پتہ چلتا ہے کہ ایسا کیوں ہوا۔ جی ہاں زندگی بہت ہی مضحکہ خیز چیز ہے۔"

ان اقتباسات سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ قرۃ العین کے افسانوں میں ابتدا ہی سے ایک طرح کی رومانی ناآسودگی پائی جاتی ہے "ستاروں سے آگے" کے افسانوں میں یہ ناآسودگی اس لیے واضح ہے کہ ان میں خود کلامی کا عنصر جاری ہے۔ ان میں بیانات کی کثرت ہے کرداروں کی حرکت، ان کے افعال اور اعمال کم ہیں۔ وہ سوچتی زیادہ ہیں۔ ان کے افسانوں کے کرداروں کا بھی حال ہے۔ وہ بھی فلسفیانہ قسم کے خیالات کا اظہار کرتے رہتے ہیں۔ حتیٰ کہ خود سے بھی مگر یہ بیزاری ایک دانشورانہ قسم کی بیزاری کے سوا کچھ نہیں۔ کیونکہ وہ سارے کردار یا تو جاگیردار طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں یا اعلیٰ متوسط طبقہ کے رکن ہیں ان کی تنہائی محض ایک تکلف ہوتی ہے۔ ان کی ناآسودگی ایک دکھاوا ان کی بے چارگی ایک خود ترحمی اور ان کی سسکیاں اور آہیں محض ان کی کم ہمتی اور خود اعتمادی کی دلیل ہیں۔

"شیشے کے گھر" میں قرۃ العین نے ان کمیوں پر بڑی حد تک

قابو پالیا ہے جو 'ستاروں سے آگے' کے افسانوں میں عام طور پر پائی جاتی ہیں 'شیشے کے گھر' کی اشاعت اوّل ۱۹۵۴ء میں عمل میں آئی تھی اس مجموعے میں میں جو افسانے شامل ہیں وہ ۱۹۴۶ء کے بعد لکھے ہوئے ہیں۔ 'ستاروں سے آگے' ۱۹۴۶ء میں شائع ہوا تھا۔ اس کے بعد آزادی ملی اور تقسیم وطن عمل میں آئی — 'شیشے کے گھر' کے بیشتر افسانے پاکستان میں لکھے گئے تھے۔ ایک نئے ملک کی بُو باس ایک نئی زندگی کی آغاز کی داستان زندگی کے نئے کرب اور نئے مسائل کی جھلک بعض افسانوں میں نہایت واضح ہے۔ اس مجموعے میں بارہ افسانے ہیں طویل ترین افسانہ 'دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم' ہے اس کے بعد 'میں نے لاکھوں کے بول سہے' اور پھر 'جلا وطن' جیسا اہم ترین افسانہ اپنی طوالت کے لحاظ سے بھی دوسرے افسانوں سے آگے ہے۔ 'دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم' کو ایک مختصر ناول بھی کہا جا سکتا ہے دوسرے دونوں افسانے ناولٹ ہیں۔ اتنے طویل افسانے ''ستاروں سے آگے'' میں موجود نہیں۔ اس مجموعے کا مختصر ترین افسانہ 'جہاں پھول کھلتے ہیں' جو صرف گیارہ صفحات پر مشتمل ہے جسے مصنفہ نے اپنے والد کی موت پر لکھا ہے۔ اس قدر مختصر افسانے قرۃ العین نے کم ہی لکھے ہیں۔ کیونکہ وہ بنیادی طور پر طوالت پسند ہیں۔ اور یہ طوالت پسندی ان کے ناولوں میں ہزار ہزار صفحات پر محیط ہو جاتی ہے۔

''شیشے کے گھر'' کے افسانوں کا کینوس 'ستاروں سے آگے' کے افسانوں سے وسیع ہے۔ ان کے موضوعات بھی رنگا رنگ ہیں۔ اسالیب بھی متنوع ہے۔ 'ستاروں سے آگے' کی یکسانیت یہاں نہیں پائی جاتی۔ 'ستاروں سے آگے' میں کہیں روزنامچے جیسی کیفیت ہے۔ کہیں خود کلامی کا عنصر پورے افسانے پر حاوی ہے۔ کہیں ڈائری کی تحریر کا گماں ہوتا ہے۔ اور افسانے کی ہیئت پوری طرح اجاگر نہیں ہو پاتی۔ 'شیشے کے گھر' کے افسانوں میں خود کلامی کی کیفیت ضرور پائی جاتی ہے۔ لیکن یہ کیفیت افسانے کی ہیئت کے اندر فطری طور پر رونما ہوتی ہے۔ افسانے سے الگ معلوم نہیں ہوتی افسانے کا ہر عنصر مناسب معلوم ہوتا ہے۔ خصوصاً موضوعات کا تنوع

قابلِ دید ہے۔ ان افسانوں میں بلوغت اور تاریخیت نظر آتی ہے۔

جہاں تک بلوغت کا تعلق ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ "شیشے کا گھر" کے افسانے آرٹ و کرافٹ کے لحاظ سے بالکل منفرد نوعیت کے ہیں۔ ۱۹۴۶ء سے، ۱۹۵۶ء تک کے دس برسوں کے افسانوی ادب کا مطالعہ یہ بتاتا ہے کہ یہ دور ترقی پسند تحریک کا عروج کا زمانہ تھا عموماً ایک خاص نقطۂ نظر کو سامنے رکھ کر پلاٹ کی بنیاد پہ افسانے لکھے جاتے تھے۔ کرشن چندر کا طوطی بول رہا تھا۔ راجندر سنگھ بیدی خواجہ احمد عباس، حیات اللہ انصاری اور علی عباس حسینی کے افسانوں میں خارجی زندگی اور اس کے مسائل کا احساس زیادہ تھا۔ صرف بیدی کے افسانوں میں نفسیاتی باریک بینی نظر آتی تھی لیکن ان کے افسانوں کے کردار بھی اقتصادی مسائل کے شکار زیادہ نظر آتے تھے۔ افسانہ سیدھی کہانی کی بنیاد پر کھڑا کیا جاتا تھا، صاف اور واضح قابلِ شناخت کردار، صاف اور واضح زبان اور منطقی پلاٹ پر کھڑی ہوئی افسانے کی عمارت ہوتی تھی۔ قرۃ العین چونکہ نئی نسل کی نمائندہ تھیں اس لیے انھوں نے اس سے بغاوت سے کام لیا۔ ان کے ساتھ عزیز احمد، احمد علی، ممتاز شیریں اور انتظار حسین جیسے افسانہ نگار بھی تھے جن کے افسانے ترقی پسند افسانے کے عام طرز سے مختلف ہوتے تھے نیا افسانہ اپنے موضوعات کے اعتبار سے بھی منفرد تھا اور اسلوب کے لحاظ سے بھی اس میں جدت تھی۔

قرۃ العین کے افسانوں میں جو بلوغت پائی جاتی ہے وہ ان کی ہیئت میں بھی ہے۔ اور اسلوب میں بھی، جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ قرۃ العین سے قبل اور خود ان کے عروج کے زمانے میں ترقی پسند افسانوں کا زور تھا مقصدی موضوعات کو بنیاد بنا کر افادی قسم کے افسانے لکھے جاتے تھے۔ پلاٹ میں بھی منطقی ترتیب ہوا کرتی تھی، افسانے کے آغاز اور وسط اور انجام پر بڑا دھیان دیا جاتا تھا۔ موضوعات میں طبقاتی کشمکش اور اقتصادی مسائل کو زیادہ اہمیت دی جاتی تھی۔ اسلوب میں بے ساختگی کا فقدان ہوا کرتا تھا۔ بیانیہ طرز عام طور پر مقبول تھا۔ تفصیلات سے کام لیا جاتا تھا۔ واقعہ پسندی کے معنی فطرت پسندی سمجھے جاتے تھے۔ کر یہہ مناظر کی ایسی نقل پیش کی جاتی تھی جیسے فوٹو گرافر اپنے کیمرے

کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ رمز اور علامت سے گریز کیا جاتا تھا اس لیے افسانے کا اسلوب تخلیقی نہیں تھا بلکہ شعوری کوشش کا نتیجہ ہوا کرتا تھا جبکہ قرۃ العین، عزیز احمد، احمد علی، ممتاز شیریں اور انتظار حسین کے افسانوں میں اسلوب کا تخلیقی پہلو نمایاں تھا۔ خصوصاً قرۃ العین کے "شیشے کے گھر" کے افسانوں میں ہر اعتبار سے تخلیقی جدت کا پہلو نمایاں نظر آتا ہے۔ رشید امجد کے خیال کے مطابق ان کے اسلوب میں نئی جہتیں دکھائی دیتی ہیں وہ کسی ایک نقطۂ نظر کی پابند نہیں ہیں۔ وہ تو کئی افکار اور فلسفوں سے متاثر ہیں لیکن کسی ایک فکر یا فلسفہ کی رہینِ منت نہیں ہیں۔

"شیشے کے گھر" کے افسانوں کے فلسفیانہ موضوعات میں تنوع ہی نہیں بلکہ گہرائی اور گیرائی بھی ہے۔ قرۃ العین نے انھیں کتابی بنا کر نہیں پیش کیا بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب اپنی ذات کا مسئلہ ہیں جو ان کے تجربے کا حصہ بن گئے ہیں۔ اسی باعث ان کے افسانوں میں یہ تصورات پیوند کی طرح دکھائی نہیں دیتے ان کی تخلیق کا مضبوط عنصر بن کر اجاگر ہوتے ہیں بعض مقامات پر یہ گمان ضرور ہوتا ہے کہ وہ علمیت کی دھن میں افسانے کو مضمون کی طرف لے جا رہی ہیں جیسا کہ ڈاکٹر احراز نقوی ۱۹۶۳ء کے منتخب افسانے نامی کتاب کے مقدمہ میں رقمطراز ہیں:

> "افسانے کی تاریخ میں جہاں سے قرۃ العین کا نام شروع ہوتا ہے وہاں سے شاکلہ تمام ختم ہو جاتی ہے۔ وہ علم فضل کے منبر پر بیٹھ کر افسانے لکھتی ہیں۔ اور اپنے علم کو بغیر کسی کسرِ نفسی کھاتی چلی جاتی ہیں۔"

مذکورہ بالا اقتباس میں نیم صداقت ضرور ہے لیکن قرۃ العین حیدر کے سارے افسانوں پر یہ بات صادق نہیں آتی۔ پہلی بات تو یہ کہ علمیت کا یہ مظاہرہ ان کے ناولوں میں ضرور پایا جاتا ہے۔ ان کے افسانوں میں فلسفہ اور علم کی گنجائش کم ہے۔ افسانے کا آرٹ خود اس کا متحمل نہیں ہوتا کہ اس میں گہرے اور گاڑھے فلسفیانہ خیالات کی بال کی کھال نکال جاسکے۔ قرۃ العین کے طویل افسانوں میں جہاں علمیت در آگئی ہے وہاں انھوں نے افسانے کے مختصر پیمانے کا خیال بھی رکھا ہے جیسا کہ "کیکٹس لینڈ" نامی افسانے میں یہ شکل صاف ابھر کر سامنے آتی ہے "جلا وطن"

میں بھی ان کے بیانات افسانے کے آرٹ سے باہر کی چیز نہیں معلوم ہوتے۔

قرۃ العین کا سب سے پسندیدہ موضوع "مشترکہ تہذیب" کا تصور ہے یہ ایک تصور ہی نہیں بلکہ حقیقت ہے۔ اس حقیقت کی تاریخ بڑی پرانی ہے۔ قرۃ العین نے اپنے ناولوں میں اس موضوع کو بار بار برتا ہے۔ "آگ کا دریا" کے آخری ابواب میں اسی تہذیب کے اجڑنے کا نوحہ ہے۔ "شیشے کے گھر" میں ان افسانوں کی تعداد زیادہ ہے جو ۱۹۵۰ء سے قبل لکھے گئے۔ ۱۹۵۰ء کے بعد کے افسانوں میں فرقہ واریت کا دکھ شدید طور پر ابھر آتا ہے۔ قرۃ العین نے جاگیرداری اور تعلقہ داری کے زمانوں کی قدریں دیکھی ہیں ہندو مسلم اتحاد کا منظر دیکھا ہے۔ لکھنؤ کی جنت نما سرزمین پر گنگا جمنی تہذیب اور محبت کے خوابوں کی تعبیریں دیکھی تھیں۔ ۱۹۴۷ء میں آزادی کیا ملی ہندوستان کی تاریخ ہی نہیں جغرافیہ بھی بدل گیا۔ سرحدیں بدل گئیں۔ لوگوں کے رویے بدل گئے محبتوں نے نفرتوں کا روپ دھار لیا۔ باغ و بہار مجلس آن کی آن میں اجڑ گئیں۔ مشترکہ تہذیب جس کی آبیاری میں صدیاں لگی تھیں سیاست بازوں نے اسے ایک لمحے میں تہس نہس کر دیا۔ قرۃ العین کے لیے یہ صدمۂ عظیم تھا۔ یہ نقصان ناقابلِ تلافی تھا۔ "شیشے کے گھر" کے بعض افسانوں میں یہ المیہ واضح الفاظ میں اجاگر ہوا ہے۔ ماضی کی بہترین قدروں کی شکست ان کے لیے ناقابلِ برداشت بن جاتی ہیں۔ ایسے مقامات پر ان کا قلم جذباتی ہو جاتا ہے۔ وہ بے قابو ہو کر اپنے جذبوں کا مسلسل اظہار کرتی جاتی ہیں چونکہ انھیں اظہار و بیان پر قدرت ہے اس لیے تخلیق کا وفور بھی ایسے جذباتی مقامات پر دیکھنے کے قابل ہوتا ہے:

"وسطِ شہر میں صنما جنوں، ساہوکاروں اور زمینداروں کی اونچی حویلیاں تھیں۔ یہ لوگ سرکاری خزانوں میں ہزاروں روپیہ چندہ دیتے، اسکول کھلواتے، مجرے، مشاعرے اور دنگل کرواتے، جلسے جلوس اور سرکاری تقریبیں بھی انہی کی زیرِ سرپرستی منعقد ہوتے۔ ہندو مسلمانوں کا معاشرہ بالکل ایک تھا۔ وہی تیج تہوار میلے

ٹھیلے، محرم بار ے میاں کی بارات۔"

مشترکہ تہذیب کا ایک اور منظر:

ھندو مسلمانوں میں سماجی سطح پر کوئی واضح فرق نہ تھا۔ خصوصاً دیہاتوں اور قصبے جات میں عورتیں زیادہ تر ساریاں اور دھوتی یا تہمد ےپہنتیں۔ اودھ کے بہت سے پرانے خاندانوں میں بیگمات اب تک لہنگے بھی پہنتیں۔ ھندوؤں کے دھوتی سے احتراز کیا جاتا۔"

"جلاوطن" میں بقول قرۃ العین آفتاب رائے کا نام ہی مسلم تمدن کی لطافت کا مظہر ہے۔ ایک طرف ڈاکٹر آفتاب رائے بھکتی تحریک سے متاثر ہیں تو دوسری طرف گرو نانک کو وہ لیں ماندہ ذاتوں والے ہندوؤں کے نجات دہندہ ٹھہراتے ہیں۔ وہ گرونانک کی نئی مذہبی تحریک کو ایک ترقی پسند تحریک مانتے ہیں۔ کیونکہ گرونانک نے کبیر کی طرح وحدانیت کے تصور کو عام کرنے کا بیڑا اٹھایا تھا ان کی نظر میں ساری مخلوق خدا کی پیدا کی ہوئی ہے۔ ان میں کوئی اونچا کوئی نیچا نہیں ہے سب برابر ہیں گویا برہمنیت کی درجہ بندی کے خلاف یہ جدید تر آواز تھی۔ قرۃ العین گہری تاریخی بصیرت رکھتی ہیں۔ انھوں نے ہندو مسلم اتحاد کی صدیوں پر پھیلی ہوئی تاریخ کا بار بار ذکر کیا۔ وہ یہ تسلیم کرتی ہیں کہ ہندو مسلم مشترکہ کلچر میں زہر کے بیج بونے کی سب سے پہلی سازش انگریز سامراج نے کی تھی۔ اور وہ اس میں کامیاب ہوا۔ انگریز سامراج نے سکھوں اور مسلمانوں کے مابین نفرت کی دیوار کھڑی کی۔ وہابی تحریک جو غیر ملکی حکومت کے خلاف ایک مضبوط محاذ بننے کی اہلیت رکھتی تھی۔ انگریزوں نے اپنی حکمتِ عملی سے اسے کٹر مذہبیت سے اوپر نہیں اٹھنے دیا۔ آریا سماجیوں کے تعصب کو انگریزوں ہی نے ہوا دی۔ ڈاکٹر آفتاب رائے کا کردار ایک ایسے شخص کا کردار ہے جو انگریزوں کی ہمہ گیر سازشوں سے بخوبی واقف ہے۔ قرۃ العین نے اس کردار میں وسیع النظری اور وسیع القلبی دکھائی ہے۔ المیہ یہ ہے کہ ولایت سے لوٹنے کے بعد آفتاب رائے کو لکچررشپ بھی ملتی ہے تو کہاں بنارس میں جہاں بقول قرۃ العین :-

"دن رات ھندی آ گمنوا ھندو تہذیب کے گن گاتے

جاتے اور مالوتیے جی کی تصویر کے آگے آرتی اتاری جاتی ہے۔"

آفتاب رائے کے نزدیک ہندوستان کے قومی ڈھانچے کے لیے اس قسم کے ہندوازم اور اس قسم کی شدید تر فرقہ پرستی بہت بڑا خطرہ ہے۔ آفتاب رائے اپنے اس لبرل رویّے کے باعث فرقہ پرست ہندوؤں میں بدنام ہو جاتے ہیں۔ آفتاب رائے کا تصور المناک موڑ پر ٹوٹ کر بکھر جاتا ہے (کھیم وتی "جلاوطن" کا ایک کردار) کٹر ہندو پرست ہو جاتی ہے اور اس کی سہیلی کشوری جو ایک نیشنلسٹ مسلمان کی لڑکی تھی اور جسے ہندو مسلم اتحاد عزیز تھا، کٹر مسلم لیگی ہو جاتی ہے۔ کشوری ایک جگہ کہتی ہے:

"کیا تم نے کبھی سوچا ہے ـــــ اس نے اپنے ساتھیوں کو مخاطب کیا کہ ہم جو چھ سو سال تک ایک دیوار کے سائے میں رہے ایک مٹی سے ہماری اور اس کی (کھیم وتی کی) تخلیق ہوئی تھی۔ اس کے اور ہمارے گھر والوں کو اپنی مشترکہ کلچر پر ناز تھا۔ اور ایک قسم کا احساس برتری۔ چار سال بعد جب اس وقت کھیم نے مجھے دیکھا تو ایک لحظے کے لیے ذرا جھجکی۔ پھر ہیلو کشوری کہتی ہوئی آگے چلی گئی۔"

قرۃ العین نے جہاں ہندو مسلم یگانگت کو بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہیں انھوں نے بدلتی ہوئی تاریخ کے اوراق بھی ٹٹولے ہیں۔ قومی یک جہتی قائم ہوئی اور اس پیڑ کو پھلنے پھولنے میں کتنی صدیاں درکار ہوئیں کن شر پسند طاقتوں نے اس میں گھن لگایا۔ آہستہ آہستہ یہ شیرازہ کیسے بکھر گیا۔ دونوں فرقے انگریزی سامراج کی سازش کا شکار ہوئے۔ دونوں میں شکوک اور شبہات پیدا کیے گئے۔ ایک دوسرے کے خلاف افواہیں پھیلائی گئیں۔ ایک دوسرے سے الگ کرنے کے لیے امداد دی گئی۔ تاریخ کو مسخ کیا گیا۔ ایک نے دوسرے کے خلاف محاذ بنایا۔ اتحاد ٹوٹ گیا، فرقہ وارانہ پارٹیوں نے جنم لیا۔ پاکستان کا نعرہ بلند ہوا۔ اور وطن کی تقسیم عمل میں آئی۔ آزادی اپنے ساتھ نفرت کا ایک بیج لے کر

وارد ہوئی۔ فیض احمد فیض نے آزادی کی اس صبح کو داغدار بنایا۔ قرۃ العین نے ایک افسانہ کا عنوان فیض کے مصرعے: "یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر" سے اخذ کیا۔ انھوں نے "یہ داغ داغ اجالا" تقسیم وطن کے بعد لکھا۔ اس افسانے میں پاکستان کے نئے معاشرے پر گہرا طنز کیا گیا کہ کس طرح ہندوستان میں کانونٹ کی تعلیم پانے والی مسلمان لڑکیوں کو پاکستان کے مذہبی ماحول میں مشکلات پیش آتی ہیں۔ ان لڑکیوں نے فنونِ لطیفہ کی تعلیم پائی تھی۔ موسیقی کا علم حاصل کیا تھا۔ انھوں نے اعلیٰ تعلیم اعلیٰ سروسز حاصل کرنے کے لیے حاصل کی تھی لیکن پاکستان میں مسلمان تعلیم یافتہ لڑکیوں کے لیے چند ملازمتوں کے علاوہ باقی سب دروازے بند تھے۔ کوئی جرنلسٹ بن گئی، کوئی مضمون نگار، کسی نے زنانہ امدادی فوج میں سروس کر لی۔ پاکستان میں فنونِ لطیفہ کے پھولنے پھلنے کے مواقع کم تھے۔ اشتراکیت سے عام طور پر بیزاری تھی۔ بقول قرۃ العین حیدر:

> "اشتراکیت کی دھن اور اس کا ماحول افسوس کہ وطنِ مرحوم کی یونیورسٹیوں میں رہ گیا۔ یہاں ملت، اقبال اور ذوقِ جہاد زیادہ طاری تھا۔"

قرۃ العین حیدر نے اس گلیمرازم GLAMARISM کی طرف بھی اشارے کیے ہیں جو پاکستان منتقل ہونے والی نئی پود کی لڑکیوں میں بڑھتی جا رہی تھی۔ وجہ یہ تھی کہ یہ لڑکیاں ہندوستان میں کانونٹ کی تعلیم کر کے آئی تھیں۔ انھوں نے ذہنی آزادی کا سبق سیکھا تھا۔ نئے تقاضوں کو سمجھتی تھیں۔ اپنے حقوق سے واقف تھیں ——— پاکستان میں انھیں ایک نئی سرزمین ملتی ہے۔ وہ اپنی پرانی قدریں ہندوستان چھوڑ کر آتی ہیں۔ ان کے چاروں طرف نئے لوگ ہوتے ہیں۔ اس لیے ان کے اندر اپنے جاننے والوں کا خوف بھی نہیں تھا۔ انھوں نے ۴۷ء کے فوراً بعد نئے نئے فیشن اپنانے میں انتہا کر دی۔ قرۃ العین کے الفاظ میں ان کی صورت حال ملاحظہ فرمائیے:

> "دس فی صد ان میں سے سوسائٹی کے مخلوط کلبوں میں بھی جاتی ہیں۔ چند ایک نے رقص بھی سیکھنا شروع کر دیا ——— اکثریت ان لڑکیوں کی تھی جو انقلاب سے پہلے

پردہ کرتی تھیں لیکن اب جذبۂ قومی کی شدت سے مجبور ہو کر مردوں کے ساتھ مل کر عمل میں دوش بدوش کام کرنے کے سلسلے میں مخلوط کالجوں کے لیڈیز روم میں بیٹھ کر فلمی گانے گنگناتی تھیں۔"

گویا پاکستان میں نئی نسل کی لڑکیاں اپنے رنگین خوابوں سے نکلنا نہیں چاہتی تھیں۔ وہ دن رات تفریح میں گزارتیں یا دوست احباب کے درمیان بیٹھ کر عالمی مسائل پر یا آزادیِ نسواں اور تعلیم نسواں جیسے موضوعات پر بحث کیا کرتیں یا پھر بقول قرۃ العین :—

"یہ لڑکیاں ایا زیادہ تر وقت غرارے سلوانے اور کپڑوں کے متعلق تبادلۂ خیال میں گزارتی تھیں جنہ ایک سوہنگ سیکھنے کے ارادے سے ون پیس سوٹ بھی تیار کرائے رکھے۔"

ہندوستان میں جو مسلمان رہ گئے تھے ان کی حالت زار بڑی عجیب تھی قرۃ العین نے اس المیے پر بھی بڑی جرات مندی کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔ خصوصاً "جلاوطن" میں اس مسئلے کو اٹھایا گیا ہے۔ یہ مسئلہ "آگ کا دریا" میں اپنے تمام پہلو اور تفصیلات کے ساتھ بیان کیا گیا ہے لیکن "جلاوطن" میں اسے چند پہلوؤں ہی تک محدود رکھا گیا ہے۔

قرۃ العین نے ہندوؤں اور مسلمانوں کے نفاق کی وجوہات بھی بیان کی ہیں کہ کس طرح ۱۹۳۷ء کے بعد مسلم لیگ نے پاکستان کا نعرہ بلند کیا اور بال گنگا دھر تلک کی رہنمائی میں ہندوؤں میں سختی پیدا ہوئی۔ مہا سبھا کا جنم کیسے ہوا۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کے مابین اقتصادی اور تہذیبی کشمکش کیسے روز افزوں ہوتی چلی گئی ایک رخ تو یہ ہے جو آزادی سے قبل کے زمانے سے تعلق ہے۔ دوسرا وہ رخ بھی کم عبرت ناک نہیں ہے جس کا تعلق آزادی کے بعد سے ہے۔ قرۃ العین نے ہندوستان کے مسلمانوں کے تہذیبی اقتصادی اور جذباتی مسئلوں کو پیش کیا ہے ان کی نظر میں آزادی کے بعد ہندوستان کے مسلمانوں کو بہت سخت آزمائشی

دور سے گزرنا پڑا۔ مثلاً کشوری کے خاندان کے نصف افراد پاکستان چلے گئے تھے۔ اس کے بابا پر فالج کا اثر ہو گیا تھا اور وہ جونپور ہی میں گوشہ نشین ہو کر رہ گئے تھے۔

"دن بھر وہ (کشوری کے بابا) جونپور میں اپنے گھر کی بیٹھک میں پلنگڑی پر لیٹے نادِ علی کا وِرد کیا کرتے اور پولیس بھر سے ان کو تنگ کرتی۔ آپ کے بیٹے کا پاکستان سے آپ کے پاس کب خط آیا تھا۔ اس نے کراچی میں کتنی زمین جائداد خرید لی ہے۔ آپ خود کب جا رہے ہیں۔"

قرۃ العین نے کشوری کے بابا کا المیہ ایک انسانی مسئلے کے طور پر پیش کیا ہے ایک طرف بابا کا اکیلا پن ضعیفی کا وقت اور دوسری طرف ان کے اکلوتے بیٹے اصغر عباس کا پاکستان کی فوج میں میجر بن جانا گویا اب باپ بیٹے میں خط وکتابت بھی ممکن نہ تھی۔ اصغر عباس کا ہندوستان آنا بھی ناممکن تھا۔ صرف کشوری ہی اپنے بابا کی ضعیفی کی لاٹھی بنی ہوئی تھی۔ ہندوستان میں پلنے پڑھنے والی مسلمان لڑکیوں کا ایک مسئلہ شادی کا بھی تھا۔ ان کے جوڑ کے خاندان اور تعلیم یافتہ لڑکے پاکستان چلے گئے تھے کشوری کو اس بات کا شدید احساس تھا لیکن اس کے بابا کی قوم پرستی بابا کے ہندوستان سے نکلنے کی راہ میں رکاوٹ تھی۔ المیہ یہ ہے کہ آزادی کے بعد ہندوستان میں اپنے قوم پرستوں کو بھی شک کی نظر سے دیکھا گیا انھیں پاکستانی کہا گیا، ان پر طعنے کسے گئے۔ یہ حالت صرف کشوری کے بابا ہی کی نہیں تھی پورے ہندوستان کے مسلمانوں کو اس اذیت سے گزرنا پڑ رہا تھا۔ معاشی صورت حال بھی بڑی ابتر تھی۔ مسلمانوں کی جاگیریں اور جائیدادیں کسٹوڈین نے لے لی تھیں، زمین داری کا خاتمہ ہو گیا تھا اور :—

"جو تھوڑی بہت زمین تھی اُن پر ہندو کاشت کار قابض ہو گئے تھے اور دیوانی کی عدالت میں ڈپٹی صاحب کی فریاد کی شنوائی کا سوال ہی پیدا نہ ہوتا تھا۔"

اس کے علاوہ جو لوگ ملازمت پیشہ تھے انھیں بھی پریشان کیا جاتا تھا۔

یوں تو مسلمانوں پر سرکاری نوکریوں کے دروازے ہی بند تھے لیکن وہ لوگ جنھوں نے بہت بڑا عرصہ سرکاری نوکریوں میں گزارا تھا ان پر بھی شبہ کیا جاتا تھا۔ حتیٰ کہ انھیں اپنی ملازمتوں سے بھی ہاتھ دھونا پڑا۔

"ان گنت مسلمان گھرانے ایسے تھے جن کو ملازمتوں سے نکالا جا رہا تھا۔ جن کو نوکریاں نہیں دی جاتی تھیں وہ اپنے گہنے اور چاندی کے برتن بیچ بیچ کر گزارہ کر رہے تھے۔"

کشوری کا خاندان بھی اسی کشاکش سے گزرتا ہے، کشوری کو مجبوراً ملازمت کے لیے دوڑ دھوپ کرنی پڑتی ہے مگر اس سے ملازمت کے لیے اسناد کے بجائے وفاداری کا ثبوت مانگا جاتا ہے نہ پہلے جیسی محلہ داریاں رہیں نہ ڈیوڑھیوں کی وہ رونق رہی۔ مجلسوں کی وہ چہل پہل بھی نہ رہی۔ امام باڑے سنسان تھے لوگوں میں خوف و ہراس تھا۔ ان کی مالی حالت دگرگوں تھی اس تباہ کن صورتحال نے ایک غیر یقینی صورت حال کو جنم دیا۔ نئی نسل ان غیر یقینی حالات میں ہوش سنبھالا اس نسل میں کشوری بھی تھی جسے قرۃ العین نے نئی نسل کا نمائندہ بناکر پیش کیا ہے انھوں نے اسے خاص طور پر ان مسلمان لڑکیوں کی نمائندہ بنایا جو اعلیٰ تعلیم یافتہ ہیں، خاندانی ہیں اور بعض مجبوریوں کی بنا پر پاکستان منتقل نہ ہو سکیں یا پاکستان کے نقطۂ نظر سے انھیں کد تھی، کشوری کو پہلے تصور پاکستان سے چڑ تھی مگر جب وہ اپنے ہی ہندو دوستوں میں FANATISM مذہبی انتہاپسندی دیکھتی ہے تو وہ اپنے خیالات بھی اسے بدلنے پڑتے ہیں۔ اپنی قوم پرستی کو تج کر وہ تصور پاک کی حامی ہو جاتی ہے لیکن بابا کی قوم پرستی اور ضعیفی اسے پاکستان جانے سے باز رکھتی ہے۔ وہ ایک جگہ کہتی ہے اور بڑے کرب سے کہتی ہے:

"ہم اپنے بدقسمت ملک کی وہ نوجوان نسل ہیں جو یورپ کی جنگ اور اپنے سیاسی انتشار کے زمانے میں پروان چڑھی انہی خانہ جنگی کے دور نے اس کی ذہنی تربیت کی اور اب اس ہولناک سرد لڑائی کے محاذ پر آ رہے اپنے اور

دُنیا کے مستقبل کا تعین کرنا ہے ؟"

کشوری کا یہ کرب قابل غور ہے کہ وہ حالات کی تلخیوں سے بیزار ہو کر قنوطی بن جاتی ہے اس کے بلند حوصلے لیست ہو جاتے ہیں۔ اُمیدیں خاک میں مل جاتی ہیں اور وہ اپنے آپ کو انتہائی بےبس مجبور خیال کرتی ہے۔ ایک جگہ سوچتی ہے :۔

"کیسی بےبسی ہے کہ سب اپنے اپنے دائروں میں محصور رہنے پر مجبور ہیں ؟"

قرۃ العین کے تقریباً تمام افسانوں میں بےبسی کی کیفیت موجود ہے۔ کہیں وہ زندگی کی بےمعنویت کا تذکرہ کرتی ہیں کہیں وجود کے مسئلے کو چھیڑتی ہیں کبھی زندگی اتنی بےکیف نظر آتی ہے کہ وہ خودکشی تک کو ترجیح دینے لگتی ہے اور کبھی اتنی دلکش اور دلفریب کہ گلیمر ہی ان کے لیے سب کچھ ہو جاتا ہے۔ بہترین قسم کے ڈرائنگ روم اعلیٰ قسم کے فرانسیسی صوفے، قیمتی آرائشی ساز و سامان، کلاسیکی مصوری کے نمونے جدید ترین کاریں، فیشن ایبل ملبوسات اور COSMETICS کے علاوہ انھیں یاد نہیں رہتا کہ مفلسی کیا ہوتی ہے، انسانی رشتوں کی کیا اہمیت ہے ــــــ دنیا میں کیا کیا کچھ تغیرات رونما ہو رہے ہیں۔ انسانیت کیوں دم توڑنے پر مجبور ہے۔ یہ سوالات ان کے ذہن سے محو ہو جاتے ہیں۔ اور وہ پیانوں کی مدھر آواز میں گم ہو جاتی ہیں۔ "شیشے کے گھر" کے افسانوں میں اس قسم کی رومانویت بھی پائی جاتی ہے۔ 'جب طوفان گزر چکا' کا اسلوب داستانی ہے اس میں جدید فیشن ایبل زندگی تو نہیں ہے لیکن ایسی زندگی ضرور ہے جس کا تعلق ہندوستانی معاشرے سے نہیں ہے بلکہ وہ دُنیا قرۃ العین کی تخیلی دنیا ہے ازرابلا اور راحیل جیسے کردار ہیں عیسائی خانقاہوں کی فضا ہے ایک روحانی تقدس پورے افسانوں میں کارفرما ہے۔ ازرابلا کی نفسیاتی اور ذہنی کشمکش کو البتہ مصنفہ نے بڑی فن کارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔

افسانہ 'سیرا ہے' میں گلیمر سے پُر زندگی پیش کی گئی ہے۔ رومانیت خواب پرستی اور ماضی کی خوش گوار یادیں اس افسانے میں اداسیاں بھر دیتی ہیں۔ افسانہ 'آسمان بھی ہے کیا ستم ایجاد' میں عشق اور عشق کی ناکامیاں قربتیں

اور پھر مفارقتیں دکھائی گئی ہیں۔ان پورنا، برجیش جو بالآخر خودکشی کر لیتا ہے خورشید احمد، کرنل جہانگیر اور ناہید وغیرہ کی زندگیوں کا محور گلیمر اور ہنگامہ ہے افسانہ 'میں نے لاکھوں کے بول سہے' میں زندگی کی تلخ حقیقتوں سے گریز ہے۔ اعلیٰ متوسط طبقے کی ABNORMAL زندگی کا تصور دوبارہ پیش کیا گیا ہے البتہ 'لندن لیٹر' ہی وہ واحد افسانہ ہے جو اس مجموعے میں سب سے مختلف ہے یوں تو 'جلاوطن' اس مجموعے کا سب سے عظیم افسانہ ہے اور لافانی۔لیکن 'لندن لیٹر' واقعات کے بہاؤ اور تکنیک کے اعتبار سے انفرادیت رکھتا ہے۔اس افسانے کی ابتداء انتہائی بے تکلفی کے ساتھ گھریلو ماحول سے ہوتی ہے اور یہ گھرانا لندن میں رہائش پذیر ہے۔لیکن آہستہ آہستہ اس کا دائرہ وسیع ہوتا جاتا ہے۔ اور لندن کا جغرافیہ کئی ممالک اور کئی قومی، بین الاقوامی مسائل کا احاطہ کر لیتا ہے۔ان ممالک کا ذکر میں فکر کا پہلو بھی شامل ہے۔ بیان صرف بیان نہیں بلکہ تجزیہ بھی ہے تنقید بھی۔تاریخ صرف تاریخ نہیں ہے بلکہ سیاست بھی ہے اور تہذیب بھی، دوسری جنگِ عظیم کے دوران کئی عالمی کشمکش سے لے کر بین الاقوامی سیاسی اقتصادی بحران تک ہر اس افسانہ میں روشنی ڈالی گئی ہے۔عربوں کی جہالت۔معصومیت اور انگریزوں، فرانسیسیوں یا ڈچ لوگوں کی اجارہ داری اور عرب قوم کے استحصال ہی کو وہ پیش نہیں کرتیں بلکہ عربوں کی بے راہ روی پر بھی گہرا طنز کرتی ہیں اور پھر وہ ترکی کی جمہوریت کا تذکرہ کرتی ہیں۔ اور اس بات پر کڑھتی ہیں کہ ہندوستانی مسلمان تحریک خلافت کے لیے اپنی جان کی بازی تک لگانے کے لیے تیار ہیں اور ترکوں کو اس کا احساس تک نہیں۔برطانیہ کو عربوں کے تیل کی فکر ہے اس افسانے میں لبنان وبیرو کے مسلمان اور عیسائیوں کی زندگی ہے۔ ان کا تمدن، ان کا معاشرہ ہے۔ استنبول پریوں اور روشنیوں کا شہر ہے۔جہاں ایک طرف تکنیکی ترقی کا زور ہے۔ دوسری طرف مذہبی انتہاپسندی کا نعرہ بھی بلند کیا جا رہا ہے۔ البانیہ، کولون، لیوان، فرینک فرٹ اور پھر بلجیم اور برسلز وغیرہ شہر اسی ذیل میں آتے ہیں۔یہ سب قرۃ العین کی رومانی پناہ گاہیں ہیں وہ انگریزو

کی نفسیات بھی بیان کرتی ہیں اور لندن میں رہنے والے ہندوستانیوں اور پاکستانیوں کی زندگی پر بھی طنز آمیز روشنی ڈالتی ہیں۔ دوسری جنگ عظیم کی تباہی مسلمانوں اور یہودیوں کے تعلقات، فلسطینیوں کا مسئلہ، نیکوز لولی میک لین، ابن خلدون، حضرت علی، امام غزالی، اور پھر اقبال کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔ اشتراکیت کیٹس، بائرن اور کرسٹو فر مارلو، کے ذکر کے بعد انگلستان کی اس اقتصادی صورت حال کو بھی واضح کیا گیا ہے جس میں انگریزوں کو دوسری جنگ عظیم کے بعد واسطہ پڑا پکاسو اور قدیم ہندو فلسفہ کو زیر بحث لایا گیا ہے اور بالآخر لندن کی ایک رات ایک تاریک رات پرافسانہ اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔

دراصل 'لندن لیٹر' گویا ایک رپورتاژ کی طرح ہے جس میں ڈاکومنٹری تکنیک کو اپنایا گیا ہے۔ ایک کے بعد ایک منظر آنکھوں کے سامنے اُبھرتا ہے۔ ایک کے بعد ایک تہذیب نگاہوں کے سامنے اپنے ورق الٹتی ہے۔ حال ماضی بن جاتا ہے۔ قرۃ العین نے اس افسانے میں صرف بیانیہ سے کام لیا ہے پورا افسانہ بیانیہ کی بنیاد پر کھڑا ہے۔ افسانے کے لیے جس واحد تاثر کو ضروری کہا گیا ہے اس کے بغیر بھی یہ تحریر ایک افسانوی سلسلہ قائم کر دیتی ہے۔ شروع سے آخر تک قاری کی دلچسپی قائم رہتی ہے اور وہ ایک کے بعد ایک ملک اور قوم کی تہذیبی اقتصادی اور معاشرتی زندگی کے بارے میں پڑھتا ہی نہیں جاتا بلکہ انہیں دیکھتا بھی چلا جاتا ہے۔ قرۃ العین کی زبان کا یہ کرشمہ ہے۔

پت جھڑ کی آواز قرۃ العین حیدر کا تیسرا افسانوی مجموعہ ہے۔ اس مجموعے میں کل آٹھ افسانے شامل ہیں۔ سب سے طویل ترین افسانہ 'ہاؤسنگ سوسائٹی' ہے جو ۱۰۹ صفحات پر مشتمل ہے۔ اور جسے افسانے کے بجائے مختصر ناول یا ناولٹ کہنا زیادہ بہتر ہوگا۔ یہ ناولٹ کی شکل میں پاکستان میں شائع بھی ہوا ہے۔ اس کے بعد 'جلاوطن' نام کا مشہور طویل افسانہ جسے قرۃ العین نے "شیشے کے گھر" میں بھی شریک رکھا تھا اس مجموعے کا سب سے

مختصر افسانہ ایک مکالمہ ہے۔ اس افسانے میں مکالماتی تکنیک استعمال کیا گیا ہے۔ اس مجموعہ میں افسانہ "ڈالن والا" کی تکنیک بھی قرۃ العین کے دیگر افسانوں سے مختلف ہے۔ "پت جھڑ کی آواز" کا یہ سب سے پہلا افسانہ ہے۔ اردو افسانے کی تاریخ میں اس قسم کا سب سے پہلا تجربہ احمد علی نے کیا تھا۔ ان کا افسانہ "ہماری گلی" دہلی کی ایک گلی ہی کا منظر نہیں کھینچتا بلکہ اس گلی کے بے شمار زندگیوں کے راز افشا کر دیتا ہے۔ احمد علی نے موویءی کیمرے کی تکنیک استعمال کی ہے۔ وہ اپنے مقصد میں کامیاب دکھائی دیتے ہیں۔ قرۃ العین کے دوسرے مجموعے کے افسانے "لندن لیٹر" میں بھی بے شمار شہروں، ملکوں کی تہذیبی، اقتصادی اور سیاسی تاریخ سمٹ آئی تھی۔ بلکہ اس افسانے میں صحافت کا رنگ بھی گہرا ہو گیا تھا وہ سارے ہنگامی موضوعات جن کا تعلق دوسری جنگِ عظیم کے بعد کے دور سے تھا۔ اس افسانے میں شامل ہیں۔ قرۃ العین نے "ڈالن والا" میں ایک مخصوص مقام کے چند انسانوں کی زندگی پیش کی ہے۔ گویا ایک ہی افسانے میں کئی افسانے سمو دیے ہیں۔ قرۃ العین نے اس افسانے میں دیگر کئی مختصر کہانیوں اور واقعوں کو ایک جگہ مختصراً بیان کر دیا ہے۔ بعد ازاں ان واقعات کو قدرے تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے:

> "وہ موسم سرما گوناگوں واقعات سے پُر گزرا تھا۔ سب سے پہلے ریشم کی ٹانگ زخمی ہوئی۔ پھر موت کے کنوئیں میں موٹر سائیکل چلانے والی مِس زہرہ ڈربی نے آکر پریڈ گراؤنڈ پر اپنے جھنڈے گاڑے، ڈائنا بیکٹ فاتلہ عالم حسینہ لندن کہلائی۔ ڈاکٹر مِس زبیدہ کو رات کے دو بجے گدھے کی جسامت کا کتا نظر آیا۔ مسٹر پیٹر ڈ ابورٹ، سردار خان ہماری زندگیوں سے غائب ہو گئے۔ سیگن نے خودکشی کر لی۔ اور فقیرا کی بھاوج گوریّا چڑیا بن گئی۔"

گویا اس افسانے میں پانچ کہانیاں پانچ کرداروں کے ارد گرد گھومتی

ہیں۔ زہرہ ڈربی، ڈائنا بکیٹ میں زبیدہ صدیقی، پیٹر رابرٹ اور فقیرا۔ ان پانچ کرداروں کے علاوہ دو اہم مشترکہ کردار اور ہیں جو تقریباً تمام کہانیوں میں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک خود قرۃ العین جو واحد متکلم کے طور پر افسانہ بیان کرتی جاتی ہیں۔ وہ 'ڈالن والا' کی خبر رساں ایجنسی ہیں۔ انھیں ڈالن والا کے اندر باہر سب کا علم ہے۔ دوسرا کردار سامن کا جو ہماری ہمدردی کا مستحق ہے۔ ایک لحاظ سے ریشم اور نیگس بھی انسانوں جیسے کردار بنا کر پیش کیے گئے ہیں ریشم (بلی) اور نیگس (کتا) دونوں کی سوچ کو قرۃ العین نے انسانوں کی سوچ کی طرح پیش کیا ہے۔ پورے افسانے میں 'ڈالن والا' (جو ایک جگہ کا نام ہے) خود ایک کردار سا بن گیا ہے۔ اور یہ سارے کرداروں کو جوڑنے والی کڑی معلوم ہوتا ہے۔ اس افسانہ میں کئی واقعات بے حد حیرانی میں ڈال دیتے ہیں قرۃ العین نے بڑی حقیقت پسندی کے ساتھ ان کی کردار سازی کی ہے۔ ان کے بیچ میں بھی بڑا انوکھا پن ہے۔ اسی لیے وہ حیرت میں ڈال دیتے ہیں۔ زبیدہ صدیقی کا کردار خود ایک پیچیدہ کردار ہے۔ قرۃ العین نے اس کا نفسیاتی پہلو ہمارے سامنے پیش کیا ہے۔ وہ سائنس سے پی ایچ ڈی ہے۔ غیر مسلم اسے سخت ناپسند ہیں۔ اس کی شادی محمود صاحب سے طے ہو جاتی ہے لیکن آگے چل کر محمود صاحب زبیدہ کی بھتیجی سے شادی کر لیتے ہیں۔ اس کا ردِ عمل یہ ہوتا ہے کہ زبیدہ صدیقی ایک ہندو پروفیسر ڈاکٹر اتپل دت سے سول میرج کر لیتی ہے۔

مس ڈربی جو سرکس میں موت کے کنویں میں موٹر سائیکل پر بیٹھ کر اوپر سے نیچے اور نیچے سے اوپر چکر لگاتی ہے اور حادثے کا شکار ہو جاتی ہے۔ اسپتال میں اسے داخل کرایا جاتا ہے، ایک دن اسپتال سے غائب ہو جاتی ہے۔

ڈائنا جارج بکیٹ کی لڑکی ایک سینما گھر میں ٹکٹ بیچنے کے کام پر مامور تھی۔ اپنی غریبی سے تنگ آکر ایک دن سرکس میں مس ڈربی کا موت کے کنویں میں موٹر سائیکل گھمانے کا خطرناک کام کرنے لگتی ہے۔ وہ بھی زہرہ ڈربی کی طرح حادثہ کا شکار ہو جاتی ہے۔ اور اس کی دونوں ٹانگیں کاٹ دی جاتی ہیں۔ قرۃ العین نے بڑے المناک انداز میں اس قصے کو بیان کیا ہے۔

پیٹر رابرٹ جو کبھی سٹہ دار خان تھے اور مسلمان سے عیسائی ہوئے تھے وہ ایک دن مصنفہ کے یہاں ایک لیڈی ڈاکٹر کو ٹھہراتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ ان کی بہن ہیں وہ محترمہ آزادیِ نسواں کی قائل تھیں اور اپنی مرضی سے شادی کرنے کے حق میں تھیں۔ تیسرے دن سٹہ دار خان انھیں اپنے ہمراہ لے جاتے ہیں اور پھر بقول مصنفہ مسٹر رابرٹ سٹہ دار خاں اس کے بعد کبھی نہ آئے، یہ کہہ کر مصنفہ ایک اور بڑا معنی خیز جملہ ادا کرتی ہیں۔

"دنیا میں بڑے عجیب و غریب واقعات ہوا کرتے ہیں"۔ سائمن اور جل دھرا کی موت کو بھی قرۃ العین نے بڑے اندوہ ناک اور متاثر کرنے والے انداز میں پیش کیا ہے لیکن سب سے زیادہ الم انگیز واقعہ بیگس کا انجام ہے۔ جو ایک روز سب کو خوش کرنے کے لیے اُچھل کود کر رہا تھا اور اس طرح کھیلتے کھیلتے اچانک ایک بجلی کے تار کو وہ منہ میں لے لیتا ہے۔ اس تار میں کرنٹ تھا۔ کرنٹ لگتے ہی وہ زمین پر گر پڑتا ہے اور مر جاتا ہے۔

قرۃ العین نے بیگس اور ریشم کو انسانی کرداروں کی طرح پیش کیا ہے۔ اس قسم کا یہ ان کا پہلا تجربہ تھا جو بے حد کامیاب رہا۔ سائمن صاحب کی موت سردی میں اکڑ کر ہو جاتی ہے۔ سائمن صاحب دبلے پتلے مفلس بزرگ ہیں جو سرود سکھایا کرتے تھے۔ ان کی واحد رفیق ریشم (بلی) ہے جو سائمن صاحب کی موت کے بعد انسان کی طرح تنہا رہ جاتی ہے۔ قرۃ العین نے انسانوں کی طرح سوچتے ہوئے دکھایا ہے اور اس کی تنہائی کو اسی طرح اُبھارا ہے۔

'ڈالن والا' میں نچلے متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والے کرداروں میں سائمن صاحب، جارج بکیٹ اور ان کی لڑکی ڈائنا اور زہرہ ڈربی اہم ہیں۔ پس ماندہ مفلس طبقے میں جل دھرا، فقیرا اور سٹہ دار خاں شامل ہیں۔ اعلیٰ متوسط طبقے میں ڈاکٹر زبیدہ صدیقی مصنفہ کا خاندان ہوتا ہے۔ قرۃ العین نے اعلیٰ طبقے کی وہم پرستی اور نفسیاتی الجھنوں کو بڑی خوبصورتی سے دکھایا ہے۔ نچلے طبقے کے اقتصادی مسائل اور ان مسئلوں کو سلجھانے کی جدوجہد اور تڑپ بھی بڑے دل آویز انداز میں اُجاگر کی ہے۔ نادار اور مفلس طبقے سے تعلق

رکھنے والے کی زندگی اور اعلیٰ طبقے کی زندگی کے جذباتی اور نفسیاتی مسئلوں کے فرق کو بھی انھوں نے بڑی فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر اعجاز نقوی :

"ڈالن والا" ایک طبقاتی تہذیب کا آئینہ ہے جو طرز احساس کی کیف و مستی اور فکر و نظر کی قوس قزح میں مسحور ہو کر لکھا گیا ہے۔"

'یاد کی ایک دھنک جلے' میں قرۃ العین نے ذاتی سرگزشت کا انداز پیدا کر کے گزرے ہوئے دنوں کی یادوں کو بڑے مؤثر انداز میں بیان کیا ہے گو کہ اس افسانے میں مرکزی کردار گریسی کا ہے لیکن مصنفہ ہر مقام پر ایک فعال کردار کے طور پر دکھائی دیتی ہیں۔ یہ افسانہ تقسیم ملک سے قبل کے ماحول میں شروع ہوتا ہے اور تقسیم کے بعد کے بدلے ہوئے ماحول پر ختم ہو جاتا ہے۔ تقسیم کے نتیجے میں پیدا ہونے والے تہذیبی المیے پیش کرنے کے لیے قرۃ العین نے سجاد حیدر یلدرم کے ایک نہایت قریبی دوست ناصر چچا کی زندگی اور ان کے گھریلو ماحول کو پس منظر کے طور پر اختیار کیا ہے۔ افسانے کے شروع ہی میں اُن کا تعارف ان لفظوں میں ملتا ہے :

"ناصر چچا مٹیا برج کلکتہ کے ایک ماضی پرست قدامت پسند اور وضع خاندان کے ایک فرد تھے۔ اور بے حد شگفتہ طبیعت اور پڑھے لکھے انسان تھے، اُردو فارسی اور انگریزی ادبیات کا اعلیٰ ذوق رکھتے تھے۔ اور فائر بریگیڈ کے محکمے میں ملازمت کرتے تھے۔"

ان اوصاف میں ہمیں تقسیم ہند سے قبل کے اس تمدن کی صورت نظر آتی ہے جو ہندوستان میں انگریزوں کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ اس تمدن میں مقامی اور علاقائی عناصر تو شامل تھے ہی لیکن یہ پہلی بار ہوا تھا کہ مشرق اور مغرب کے کئی تہذیبی عناصر آپس میں یک جان ہو رہے تھے قرۃ العین اور ناصر چچا کے گھرانوں میں اس اشتراک کی تصویر آسانی سے دیکھی جا سکتی ہے۔ اس تصویر میں مغربیت کا اثر زیادہ گہرا ہے۔

ناصر چچا کی ذاتی زندگی کے واقعات کو قرۃ العین نے کچھ اس طرح اپنے افسانے میں سمویا ہے کہ ان کے پس منظر کے سیاسی اور تاریخی واقعات بھی واضح ہوتے چلے جاتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ اخلاقی قدروں کی بدلتی ہوئی تصویر بھی ہمارے سامنے روشن دکھائی دینے لگتی ہے۔ تقسیم سے قبل کے مسلم اعلیٰ متوسط گھرانوں کی بود و باش میں تکلف کا دخل زیادہ ہے۔ ان کی طرز کی ایک خاص وضع ہے۔ ان کی گفتگو میں نرمی، خلوص اور نزاکت ہے۔ نشست و برخاست کے طریقوں میں سلیقہ اور تہذیب ہے۔ ناصر چچا کی بیوی کا انتقال ہو چکا ہے۔ ان کے اکلوتے بیٹے اصغر کی تربیت گریسی نام کی ایک گوانی (گوا کی رہنے والی) کے سپرد ہے۔ گریسی بھی اس افسانے کا مرکزی کردار ہے۔ اس میں اعلیٰ انسانی قدروں کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ جمع کر دیا گیا ہے۔ گریسی اپنی جوانی میں بیوہ ہو گئی تھی سوائے ایک خالہ زاد بہن کے اس دنیا میں اس کا کوئی نہیں ہے۔ یا پھر ناصر چچا کا یہ چھوٹا سا گھرانا ہے جن میں ایک ملازمہ کی حیثیت سے کام کرتی ہے وہ ایک ایماندار محنتی اور وفادار عورت ہے وہ اپنے شوہر کی موت کے بعد ایک باعزت زندگی گزارنا چاہتی ہے۔ ناصر چچا کی بیوی سعیدہ جو اس وقت بقید حیات تھیں اسے سہارا دیتی ہیں اور اسے اپنی چھوٹی بہن کی طرح محبت کرتی ہیں جب ان کا آخری وقت آتا ہے تو وہ اپنے اکلوتے بیٹے علی اصغر کا ہاتھ گریسی کے ہاتھ میں دیتے ہوئے کہتی ہیں:

"اگر تم اسے چھوڑ کر چلی گئیں اور کہیں اور نوکری کر لی تو قیامت کے روز تم سے پوچھوں گی۔"

گریسی ان لفظوں کی قدر و قیمت نہیں بھلاتی، رات دن علی اصغر کی اور ناصر چچا کی خدمت میں لگی رہتی ہے۔ قرۃ العین جب ناصر چچا کے یہاں کچھ روز کے لیے مہمان ہو کر آتی ہیں تو وہ گریسی کی وفاداری، محنت اور ذمہ داری کے بے پناہ احساس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتیں۔ گریسی علی اصغر سے پہلے لاڈ پیار کرتی ہے۔ جوں جوں افسانہ آگے بڑھتا ہے گریسی کے کردار کے دوسرے پہلو بھی ہمارے سامنے آتے چلے جاتے ہیں۔ وہ ایک مذہب پرست عیسائی عورت ہے

اس نے اپنی عقیدت کو دو حصّوں میں تقسیم کر رکھا ہے - ایک طرف ناصر چچا اور علی اصغر کی خدمت اور تربیت ہے جسے اس نے اپنے اوپر فرض سمجھ لیا ہے اور دوسری طرف فرائض مذہبی ہیں جنھیں وہ چلتے پھرتے پورا کر لیتی ہے - مذہبی عقیدے اور دنیاوی فریضے کے درمیان اس نے نہایت خوبصورت توازن قائم کر لیا ہے - وہ ناصر چچا کے گھریلو معاملات کی سلامت روی کے لیے حضرت مریم کے مجسّمے کے سامنے موم بتی جلا کر منّت مانتی ہے جس سے اندازہ کر سکتے ہیں کہ اس نے دنیاوی کاموں کو خوش اسلوبی سے انجام دینے کے لیے مذہبی عقیدت کو مشعلِ راہ بنا رکھا ہے چونکہ ناصر چچا فائر بریگیڈ میں ملازم تھے اس لیے وہ اکثر ان کی زندگی کی بھیک بی بی مریم سے مانگتی ہے -

اس افسانے میں حرکت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ناصر چچا کے ایک دوست کی بیوی ان کو دوسری شادی کے لیے آمادہ کر لیتی ہیں - قرۃ العین نے بظاہر یہ تو نہیں بتایا کہ گریسی خود ان سے شادی کرنا چاہتی تھی لیکن گریسی کے عمل سے وہ اس کی اندرونی کرب کا احساس دلا دیتی ہیں - گریسی یہ جانتی تھی کہ اگر اس گھر میں علی اصغر کی سوتیلی ماں آ گئی تو پھر سعیدہ سے کیا ہوا وعدہ اس کے لیے نبھانا مشکل ہو جائے گا - وہ مریم کے مجسّمے سے مخاطب ہو کر کہتی ہے :-

"تمہارے اکلوتے بیٹے پر تو کوئی سوتیلی ماں نہیں آئی - تم کو پتہ بھی نہیں سوتیلی ماں کیا ہوتی ہے ـــــ ماں ہی"

کسی وجہ سے ناصر چچا کا رشتہ طے نہیں ہوتا اور ناصر چچا گریسی سے شادی کر لیتے ہیں - اس کے بعد قرۃ العین نے افسانے کو ایک نئے ماحول میں پیش کیا ہے ملک تقسیم ہو چکا ہے - ناصر چچا ریٹائر ہونے کے بعد ترکِ وطن کر کے لاہور چلے جاتے ہیں ۱۹۴۸ء کے آخر میں ـــــ قرۃ العین بھی لاہور پہنچ جاتی ہیں - یہاں انھیں اطلاع ملتی ہے کہ اصغر نے جونیئر کیمبرج کے بعد پڑھنا لکھنا چھوڑ دیا - علی اصغر کے لب و لہجہ اور گفتگو پر گریسی کی گوانی زبان کی چھاپ تھی - قرۃ العین کو پاکستان میں ایک نئی زندگی سے سابقہ پڑتا ہے - ماضی مٹ چکا ہے - ماضی کا ایک ایک

نقش غائب ہونے کو ہے۔ ماضی کی اس موت کو ناصر چچا کی گہری خاموشی کے ذریعہ بڑی خوبی سے پیش کرتی ہیں۔ ناصر چچا کے الفاظ میں ماضی کی موت کا ماتم کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے :۔

"بیچارہ جنیدی ہمارا دوست ہمیں چھوڑ دے گیا۔
اس دغا بازی کی ہمیں اس سے امید نہیں تھی ــــــ مگر وہ
اچھا ہی رہا۔ انقلاب اور شکستہ دلی کا سامنا کرنے
سے بچ گیا۔ جنت میں مزے سے بیٹھا ہوگا۔"

تقسیم ملک کی وجہ سے بڑے پیمانے پر جو تبادلۂ آبادی ہوا اس نے کم از کم ان لوگوں کو سب سے زیادہ ذہنی نفسیاتی اور جذباتی طور پر متاثر کیا جو تقسیم سے قبل کی مشترکہ تہذیب کے دلدادہ تھے۔ ناصر چچا بھی ان میں سے ایک تھے جو اس نئے اجنبی اور مخلوط ماحول میں اپنے آپ کو پوری طرح شامل نہیں کر سکتے تھے ــــــ قرۃ العین نے ماضی اور حال کے تضاد کو بڑے فن کاری سے ابھارا ہے۔ اگر کوئی چیز اسی پرانی محبت اور ایثار کی حامل تھی تو وہ گریسی تھی جو اب مصنفہ کے لیے گریسی بھی نہیں۔ مصنفہ نے آخر میں گریسی کو ایک ادھورے خواب کی طرح نامکمل چھوڑ دیا ہے۔ ناصر چچا کا انتقال ہو جاتا ہے۔ علی اصغر جس پر گریسی نے اپنے بہترین دن صرف کر دیے تھے۔ بزنس کے بہانے مشرقی پاکستان چلا جاتا ہے۔ اور گریسی کا سفر جس اکیلے پن سے شروع ہوا تھا اسی پر ختم ہو جاتا ہے قرۃ العین نے پھر یہ نہیں بتایا کہ پھر گریسی کہاں چلی جاتی ہے۔ کیونکہ علی اصغر اس سے یہ کہہ جاتا ہے کہ وہ اپنے وطن چلی جائیں۔ مصنفہ کے لفظوں میں :

"ــــــ وہ اپنے دوستوں کو بتانے پر جھینپتا
تھا کہ گریسی چچی اس کی ماں ہیں۔"

قرۃ العین ایک مشاق افسانہ نگار ہیں۔ 'یاد کی ایک دھنک جلے' میں، گریسی کو جس مقام پر وہ غائب کر دیتی ہیں اس سے افسانوی پختگی میں کئی گنا اضافہ ہو جاتا ہے۔ قرۃ العین نے اس کے بعد افسانے کو سات آٹھ صفحات پر پھیلا دیا ہے۔ ان صفحات میں عورت کی بے بسی، بے چارگی، عقیدت مندی

وہم پرستی، اس کا ایثار، اس کی قربانی، اس کی ممتا اور محبت کی تفصیل بیان کی ہے۔ گرنیسی کی طرح ہزار ہا عورتیں اور بھی ہیں جنھیں یہ دنیا اسی طرح سے بے مروتی سے ٹھکراتی ہے۔

اگر مصنفہ اس افسانے میں یہ تشریحی حصہ شامل نہ کرتیں تو بہتر تھا انھیں اپنے ذہین قاری کے لیے کچھ باتیں ان کہی چھوڑ دینی چاہیے تھیں۔ اس مجموعے کے افسانے 'کارمن' میں قرۃ العین نے عورت کی بے چارگی کی کہانی بیان کی ہے۔ اس افسانے کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ طبقاتی عدم مساوات اور زندگی گزارنے کے بوسیدہ ذرائع صرف ہندوستان ہی کی تقدیر نہیں ہیں۔ دنیا کے دیگر ممالک میں بھی یہ موجود ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے قلم کا یہ کمال ہے کہ انھوں نے جو بھی ماحول پیش کیا اس میں پوری زندگی بھر دی ہے۔ وہ ایسا ماحول پیش نہیں کرتیں جس سے انھیں سابقہ نہ پڑا ہو۔ جن افسانوں میں انھوں نے مغربی زندگی پیش کی ہے اس کی تہذیب اس کے طور طریقے اس کی اقدار کو وہ ان کی اصل صورت میں پیش کر دیتی ہیں۔ 'کارمن' میں بھی انھوں نے وہاں کی تہذیبی زندگی کے اعلیٰ اور ادنیٰ پہلوؤں کو اُبھارا ہے وہاں کی ادنیٰ طبقاتی زندگی ہندوستان کے افلاس زدہ لوگوں کے زیادہ قریب محسوس ہوتی ہے۔ قرۃ العین نے یورپ کے دانش مند طبقے کی مکاری، دکھاوا، بے وفائی اور موقع پرستی کو 'کارمن' میں پوری شدت اور سچائی کے ساتھ اُجاگر کیا ہے۔ دراصل وہ یورپ کی جدید زندگی کا ایک رُخ تو یہ بتانا چاہتی ہیں کہ کس طرح امیر طبقہ مجبور عورتوں کو اپنی ہوس کا نشانہ بناتا ہے اور پھر اپنا کام نکالنے کے بعد اسے پلٹ کر بھی نہیں دیکھتا۔ دوسرا رُخ یہ کہ عورت خواہ مشرق میں ہو یا مغرب میں وہ مردوں کی تفریح کا سامان تو بن سکتی ہے اس کے برابر کھڑی نہیں ہو سکتی۔

'کارمن' میں طبقاتی عدم مساوات کو بھی بڑی خوبی سے واضح کیا گیا ہے۔ کارمن اور مصنفہ جیسی Y.W.C.A. ہوسٹل میں رہتے ہیں۔ اس میں پسماندہ اور غریب لڑکیاں رہتی ہیں۔ دولت مند طبقے کے لوگ اس ہوسٹل کو اور اس میں قیام کو حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ قرۃ العین کے قیام کا انتظام کسی دوسری

جگہ نہیں ہو پاتا۔ اس لیے وہ اس ورکنگ گرلز ہوسٹل میں ٹھہر جاتی ہیں۔ 'کارمن' نام کی لڑکی اپنے کمرے میں انھیں ٹھہرنے کی جگہ دے دیتی ہے۔ کارمن ایک دفتر میں ملازم ہے اور شام کو یونیورسٹی میں ریسرچ کرتی ہے۔ وہ بڑی بھولی بھالی اور مہمان نواز لڑکی ہے۔ قرۃ العین نے اس کے کردار میں مشرقی خصوصیت کی جھلک دکھانے کی کوشش کی ہے۔ یہ افسانہ ایک کرداری افسانہ ہے جو 'یاد کی ایک دھنک جلے' کی طرح ایک کردار کے اردگرد گھومتا ہے۔ کارمن اس افسانے کا مرکزی کردار ہے۔ مصنفہ اس لڑکی کی محبت، معصومیت اور خلوص سے متاثر ہوتی ہیں۔ انھیں ہاسٹل کا ماحول بہت پسند ہے۔ کیونکہ یہاں کے ماحول میں سچائی اور اخلاص ہے۔ کارمن تو یہ تک نہیں جانتی کہ بے حد امیر لوگوں کے پاس اتنے سارے روپیوں کا کیا مصرف ہے۔ اس کے کردار میں معصومیت ایک خاص جوہر ہے اس معصومیت کے سہارے ہی وہ مستقبل کے ان خوابوں میں مگن ہے۔ حالانکہ ان کی تعبیر الم ناک ہے۔ اس المناکی کا اسے ذرا بھی احساس نہیں کیونکہ وہ سچے دل کی انسان ہے۔ خود نیک ہے اس لیے دوسرے کو بھی نیک سمجھتی ہے۔ وہ نِک نام کے مرد سے محبت کرتی ہے جو ایک مالدار گھرانے کا فرد ہے۔ نِک اس سے شادی کا وعدہ کر کے امریکہ چلا جاتا ہے۔ بس یہی وعدہ کارمن کی زندگی بن جاتا ہے۔ وہ ہمیشہ پیسے کما کر اپنے مستقبل کے بچّوں کے لیے کھلونے خریدتی رہتی ہے۔

ایک دن قرۃ العین کو لینے کے لیے ایک شاندار کیڈ لک کار آتی ہے اور وہ ایک نہایت مالدار ملاقاتی ڈون گارسیا کے یہاں کچھ روز کے لیے چلی جاتی ہے۔ اس کی بیوی کا نام ڈونا ماریا اور لڑکے کا نام ہوزے ہے۔ جس کی شادی ہو چکی ہے۔ جب قرۃ العین لوٹنے کے لیے ایر پورٹ جاتی ہیں تو ہوزے اور اس کے والدین انھیں چھوڑنے آتے ہیں۔ یہاں قرۃ العین کو علم ہو جاتا ہے کہ ہوزے کے لاڈ کا نام نِک ہے۔ اس انکشاف سے قرۃ العین کو زبردست جھٹکا لگتا ہے۔ قرۃ العین کے اس فطری ردِّ عمل کا اندازہ ہمیں افسانے کے آخری اقتباس سے ہوتا ہے جس میں وہ کارمن کی معصوم خود فریبی کا ذکر نہایت پُر اثر انداز میں کرتی ہیں جو اپنے خوابوں کو سجائے پورے یقین کے ساتھ اپنے خدا نِک کی واپسی کی منتظر ہے۔

قرۃ العین پر یہ الزام لگایا گیا ہے کہ وہ اعلیٰ متوسط طبقے کی زندگی اور اس کے

گلیمر ہی کی دلدادہ ہیں۔ کارمن اور "ڈالن والا" میں قرۃ العین حیدر نے افلاس زدہ پسماندہ لوگوں کی زندگیاں بھی پیش کی ہیں۔ یہی نہیں بلکہ 'کارمن' میں واضح انداز میں طبقاتی فرق کو بھی بیان کیا ہے۔ اعلیٰ طبقہ کے پاس دولت ہی ہر چیز کو ناپنے کا پیمانہ ہے جب کہ غریب طبقے کے پاس زندگی کی اعلیٰ انسانی قدریں ہیں۔ محبت ایثار، خلوص اور وفا ان کی پونجی ہے یہی تضاد "پت جھڑ کی آواز" کا تیسرا کرداری افسانہ "قلندر" میں ہے اقبال بخت سکینہ اس کا لقب ہے۔ مصنفہ نے اس کردار کا نفسیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اقبال بخت کے لڑکپن سے لے کر جوانی تک کی کہانی عجیب وغریب واقعات سے بھری ہے پڑی ہے۔ یہ کہانی کہیں نارمل معلوم ہوتی ہے، کہیں ابنارمل، اقبال بخت کی شخصیت سادہ بھی ہے اور پیچیدہ بھی۔ اس کی زندگی کا مدعا کیا ہے کس مقصد کے تحت وہ زندگی گزار رہا ہے اور طرح طرح کے سوانگ بھر رہا ہے۔ اس کا پوری طرح ہمیں علم نہیں ہوتا۔ قرۃ العین نے اقبال بخت کے کردار میں متضاد رنگ سمو دیے ہیں۔ حتیٰ کہ اس کی انفرادیت ہمیں مشکوک نظر آنے لگتی ہے۔ آخر میں یہ احساس ہوتا ہے کہ اقبال بخت ایک مجموعۂ اضداد ہے۔ اس کی طبیعت کی رنگا رنگی ہی اس کی انفرادیت ہے۔ اس کی زندگی ایک قلندر کی مانند ہے جیسے جدید ٹکنالوجی کی ترقی یافتہ دور میں زبردستی زندگی جینے پر مامور کر دیا گیا ہے اس کے خارج کی زندگی اور داخل کی زندگی میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ اقبال بخت سب کو خوش دیکھنا چاہتا ہے۔ اس کی طبیعت کی یہی کمزوری ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ اس کی زندگی کا یہی ایک مقصد ہے کہ ساری دنیا انسانیت کے معنیٰ سمجھ لے۔ انسان، انسان کا ہمدرد ہو جائے۔ ذات اور مذہب کی حد بندیوں نے جو تفریق پیدا کر دی ہیں وہ ختم ہو جائیں۔ اقبال بخت ہندو، مسلم اور عیسائی ہر عقیدے کے لوگوں کا دوست ہے۔ سب کو وہ ایک ہی تصویر کے مختلف رخ خیال کرتا ہے وہ محبت کی راہ میں ذلّت بھی اٹھاتا ہے پھر بھی یہ راستہ نہیں چھوڑتا۔ آخر میں جب قرۃ العین اسے قلندر کی شکل میں دیکھتی ہے تو ہمیں مطلق حیرانی نہیں ہوتی۔ کیونکہ قرۃ العین حیدر کے اقبال بھائی کچھ بھی کر سکتے تھے۔ کچھ بھی بن سکتے تھے۔ وہ کہتی ہیں :

" بچپن میں اقبال بھائی نے میرے کان اینٹھے تھے۔
مجھے ڈانٹ ڈانٹ کر، انتہائی سخت گیری اور محنت سے
پڑھنا لکھنا سکھایا تھا۔ اور استاد کا رتبہ ماں باپ کے برابر
ہوتا ہے۔ وہ دنیا کے لیے جانے کس چکر میں اور کس طریقے
سے "گرو جی" بن گئے تھے لیکن ان کو گرو جی سمجھنے کا حق
صرف مجھے پہنچتا تھا۔"

مصنفہ کبھی کبھی اقبال بخت کے سوانگ بھرنے کو فراڈ کا بھی نام دیتی ہیں لیکن وہ بھی صرف مذاق کے موڈ میں، کیونکہ وہ جانتی ہیں کہ اقبال بخت سکینہ جس شخص کا نام ہے اس کے اندر انسانیت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ مادیت کے محور پر گھومنے والی جدید زندگی اپنا اصل سکھ بھول چکی ہے۔ اصل سکھ دولت میں نہیں بلکہ روح کے اندر ڈوبنے سے ملتا ہے۔ اقبال بخت یہی کہتا ہے کہ دنیا کو شانتی کی تلاش ہے۔ دنیا تو اسے تلاش نہیں کر پاتی۔ اقبال بخت قلندر کا روپ دھار کر اسے پالیتا ہے۔ اور پھر یہ سفر یہیں ختم نہیں ہو جاتا بلکہ دنیا والوں کو بھی یہی درس دیتا ہے:

" اور پھر آمد رفت سے اُتر تے ہوئے میں نے سوچا
کہ اگر میں اُن سے سوال کرتی ـــــ اقبال بھائی آپ نے
آپ کی بار اتنا لمبا چوڑا فراڈ کیوں کیا؟ تو وہ جواب
دیتے ـــــ دیکھو منی، دنیا شانتی کی تلاش میں دیوانی
ہو گئی ہے۔ اب اگر میں اس بھیس میں چند دکھی آتماؤں
کو تھوڑی سی شانتی دے سکتا ہوں تو اس میں کیا حرج
ہے ـــــ؟"

جس طرح "قلندر"، "کارمن" اور "یاد کی ایک دھنک جلے" کرداری افسانے ہیں۔ اسی طرح "پت جھڑ کی آواز" ـــــ بھی کرداری افسانہ ہے۔ کارمن اور گرنیسی کے کرداروں میں سادگی اور سادہ لوحی پائی جاتی ہے۔ جب کہ پت جھڑ کی آواز کی تنویر فاطمہ کا کردار پہلو دار ہے۔ "ڈالن والا" کی مس

زبیدہ صدیقی اور تنویر فاطمہ کے کردار میں بڑی یکسانیت پائی جاتی ہے۔ دونوں
سائنس کی طالب علم ہیں اور اپنے عادات و اطوار میں ابنارمل ہیں۔ زبیدہ صدیقی
توہم پرست ہے۔ وہ ایک بار جلالی وظیفہ پڑھ رہی تھی تو اس نے دیکھا جانماز کے
سامنے ایک گدھے کی جسامت کا ہیبت ناک سیاہ کتا اس کے مقابل بیٹھا دانت
نکوس رہا ہے۔ اس طرح تنویر فاطمہ کو نماز پڑھتے وقت بے اختیار ہنسی آتی ہے
دونوں کرداروں میں نفسیاتی ابنارملٹی مشترک قدر ہے۔ تنویر فاطمہ کا کردار زبیدہ
صدیقی کا کردار "ڈائن والا" کی بے شمار زندگیوں کے درمیان تھوڑی دیر
کے لیے نمودار ہوتا ہے۔ ہمیں زبیدہ صدیقی کے بارے میں جو کچھ معلومات حاصل
ہوتی ہیں وہ مصنف کی زبانی ہوتی ہیں جبکہ تنویر فاطمہ "پت جھڑ کی آواز" کا مرکزی
کردار ہے۔ افسانہ اس کی زندگی کے ایک بہت بڑے حصے پر پھیلا ہوا ہے۔ زبیدہ
صدیقی کی زندگی میں صرف ایک مرد آتا ہے اور وہ ہے پروفیسر ڈاکٹر ایل خشونت
جب کہ تنویر فاطمہ کی زندگی میں یکے بعد دیگرے تین مرد آتے ہیں خشونت کو وہ
چاہتی ہے کیونکہ خشونت اس کی زندگی میں آنے والا سب سے پہلا مرد ہے لیکن چونکہ
وہ غیر مسلم ہے اس لیے وہ اپنی جذباتیت کو پرے جھٹک کر اس سے شادی کرنے
سے انکار کر دیتی ہے۔ اس انکار کو مہدی جعفر نے جنسی جبلت کے منافی قرار
دیا ہے: وہ رقمطراز ہیں:

> "عورت کی طرف سے یہ منطقی گریز اس کی
> جنسی جبلت کے منافی ہے۔ ایسے حالات میں تو
> عورتیں شدید تخلیقی قوت کی حامل ہوتی ہیں۔
> چنانچہ وہ روایات کے بند ہونے کو ایک حشر میں
> توڑنے کا مادہ ہوتی ہیں۔ عورت کا یہ منطقی گریز اور
> اپنے مرد کے دائرے سے بلا کسی جذباتی سبب کے
> خود بخود نکل جانا فطری نہیں ہے"

نہ جانے مہدی جعفر صاحب نے تنویر فاطمہ کے تعلق سے یہ رائے کیونکر قائم کر لی
جہاں تک فطری جبلت کا سوال ہے وہ تو اپنا سب کچھ اس پر نچھاور کر چکی ہے۔

تنویر فاطمہ کا یہ انکار محض ثقافتی بنیاد پر ہے نہ کہ جنسی جبلت پر۔ تنویر فاطمہ کا شادی سے انکار کرنا معاشرے پر بھرپور طنز ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر عصمت جاوید نے ٹھیک ہی کہا ہے۔

"پت جھڑ کی آواز" میں تنویر فاطمہ کا خشونت سنگھ کی مسٹریس بن چکنے کے باوجود اس کے ساتھ شادی سے انکار کرنے سے صرف معاشرتی اور ثقافتی بنیاد پر انکار ایک نفسیاتی تضاد کو ابھار کر معاشرے پر طنز کا بھرپور ادا کرتا ہے۔ حیرت ہے کہ مقالہ نگار نے اسے صرف منطقی گریز قرار دے کر عورت کی جنسی جبلت کے منافی کیوں قرار دیا ہے۔ جبکہ جنسی جبلت تنویر فاطمہ کو پہلے ہی خشونت سنگھ کی گود میں پہنچا چکی ہے۔ وہ تو اسی جنسی جبلت کے معاشرتی اظہار اور سماجی سند سے صرف ثقافتی بنیاد پر انکار کرتی ہے۔ یہ گریز منطقی نہیں انتہائی غیر منطقی، فکری نہیں، بلکہ خالص جذباتی ہے اس لیے مقالہ نگار کی شکایت بیجا معلوم ہوتی ہے۔"

دراصل مہدی جعفر کی توجہ اس نکتہ پر نہیں گئی۔ کیونکہ تنویر فاطمہ کے نزدیک جنس کی کوئی اہمیت نہیں جتنی کہ سماجی سنار کی وہ خشونت سنگھ کے بعد فاروق کی مسٹریس بن جاتی ہے۔ پھر پاکستان جانے کے بعد سید وقار حسین نام کے ڈانس ماسٹر سے اچانک شادی کر لیتی ہے بلکہ اس سے شادی ہو جاتی ہے، کہنا زیادہ ٹھیک ہے۔ پھر بھی آخر میں جنسی سطح پر وہ اپنے پہلے مرد خشونت سنگھ کو فراموش نہیں کرتی۔ اس کی یاد میں ایک کرب ہے جو اس کے دل کے درد اور ٹیس کو ظاہر کرتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر ایک جگہ لکھتے ہیں:

"قرۃ العین حیدر کا افسانہ "پت جھڑ کی آواز" نہ تو ان کا بہترین افسانہ ہے اور نہ ہی ان کے فن کے ارتقاء میں خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ لیکن مضمون اور موضوع کے لحاظ سے یہ یقیناً قابلِ توجہ ہے۔"

اُردو افسانے کی تعریف اور خود قرۃ العین کے افسانوں آرٹ کے پس منظر میں ہمیں یہ ماننے میں تامل ہوگا کہ "پت جھڑ کی آواز" نہ تو ان کا بہترین افسانہ ہے اور نہ ہی ان کے فن کے ارتقا میں خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانوی سفر کا جس نے بھی مطالعہ کیا ہے وہ اس بات سے انکار نہیں کر سکتا کہ تنویر فاطمہ کا کردار اپنی نفسیاتی کیفیت اور ابنارمل خصوصیات کی وجہ سے بڑی انفرادیت کا حامل ہے۔ قرۃ العین نے عام طور پر ایسے نسوانی کردار پیش کیے ہیں جو رومان پسند ہونے کے باوجود بغاوت سے کوسوں دور رہتے ہیں۔ وہ عشق کرنا چاہتے ہیں، عشق کرتے ہیں مگر جرأت کے ساتھ اپنے آپ سے اور سماج سے لڑنے کی ہمت نہیں رکھتے۔ وہ یا تو ناکامی قبول کر لیتے ہیں یا پھر خودکشی کر لیتے ہیں۔ تنویر فاطمہ جیسا کردار قرۃ العین حیدر کے مجموعی رویے کے خلاف ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ڈاکٹر سلیم اختر اس افسانے کو محض موضوع کے لحاظ سے اہم مانتے ہیں۔ جب کہ یہ افسانہ ہیئت کے لحاظ سے پختگی کا حامل ہے۔

"ستاروں سے آگے" اور "شیشے کے گھر" کے افسانوں میں مغربی تہذیب کا رنگ زیادہ حاوی ہے۔ ان کے بیشتر افسانوں میں واقعات کی رفتار بہت تیز ہے۔ مصنفہ نے زبان و بیان کے معاملے میں بھی قلم کو بہت آزادی دے دی ہے۔ اس لیے حقیقت کے اظہار میں ان کی جادو نگاری آڑے آجاتی ہے یعنی حقیقت نگاری پر روحانی فضا چھائی رہتی ہے۔

"پت جھڑ کی آواز"، "کارمن" اور "قلندر" ایسے افسانے ہیں جن کی ساخت میں پختگی اور مہارت پائی جاتی ہے۔ ان افسانوں میں بے جا تفصیلات سے گریز برتا گیا ہے۔

'ہاؤسنگ سوسائٹی' اس مجموعے کا سب سے آخری اور طویل ترین افسانہ ہے بعض نقاد اس افسانے کو قرۃ العین کے افسانوی سفر کا اہم سنگ میل قرار دیتے ہیں۔ یہ افسانہ ان کے دوسرے افسانوں سے اس لیے مختلف قرار دیا جاتا ہے کہ اس میں انھوں نے اپنی مخصوص جذباتیت سے کام نہیں لیا ہے۔ پورا افسانہ حقیقت پسندی کی کھلی فضا میں تعمیر ہوتا ہے۔ اس میں تقسیم وطن سے قبل اور بعد کی زندگیوں کے امتیاز ہی کی عکاسی نہیں ملتی بلکہ نئی اور پرانی قدروں کا تصادم بھی بڑی

خوبی سے دکھایا گیا ہے۔ خصوصاً ان نو دولتوں کی ہوس پرستی، خود غرضی اور بے حسی پر گہرے طنزیہ وار کیے گئے ہیں۔ جنھوں نے اپنے ماضی کی بہترین خاندانی اور اخلاقی قدروں کو فراموش کر دیا ہے۔ موقع پرستی جن کا ایمان بن گئی ہے۔ پاکستان جیسے نئے ملک میں ایسے طبقے کو پھولنے پھلنے کا خوب موقع ملتا ہے۔ یہ طبقہ ایک طرف بے دریغ دولت کمانے کی دھن میں رات دن مصروف رہتا ہے تو دوسری طرف جھوٹی عزت کمانے کے لیے شہر کے نام نہاد دولت مندوں اور مصروف ہستیوں کے لیے جام و سبو کی پارٹیوں کا اہتمام کرتا ہے۔ فیشن اور گلیمر ان کی زندگیوں کا مقصد بن جاتا ہے۔

"ہاؤسنگ سوسائٹی" کراچی کے قلب میں واقع ایک POSH کالونی ہے۔ اس کالونی میں اعلیٰ متوسط طبقہ کے خاندان اور متموّل کاروباری رہائش پذیر ہیں۔ جہاں ساری قدروں کو ناپنے کا پیمانہ دولت ہے۔ سارے تعلقات تکلفات، کاروبار کی بنیاد پر استوار ہیں۔ سب پر ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی دھن سوار ہے۔ انھیں میں جمشید نام کا فرد بھی ہے۔ جو مہاجر ہے اور جس نے دولت اور ظاہرداری کو زندگی کی اصلی حقیقت سمجھ لیا ہے۔ اس کے بارے میں گیان چند لکھتے ہیں: ——

> "ہاؤسنگ سوسائٹی میں ایک نو دولتیے مہاجر جمشید کے پیمانہ ذات کی سنانڈ اور پارٹی کا بیان اس کتاب کا نقطۂ منتہا ہے۔ میزبان اور میہمان شراب میں غرق ہو کر اپنے شعور پر سے تمام پردے ہٹا دیتے ہیں اور پھر نیم بے ہوشی اور جذباتی دھند ہر طرف چھا جاتی ہے۔"

قرۃ العین نے حقیقت کی ساری تلخی کو بغیر کسی ہچکچاہٹ کے پیش کر دیا ہے۔ انھوں نے اپنے طنز میں بڑی بے رحمی سے کام لیا ہے اور ایک ایسی عبرتناک تصویر بنائی ہے جو کسی مصوّر کے بس کی بات نہ تھی۔ قرۃ العین نے اس تصویر کشی میں ساری جزئیات تفصیل کے ساتھ پیش کی ہیں۔ ان کے اظہار میں

غیر جانب داری اور معروضیت OBJECTIVITY ہے۔ انھوں نے داخلیت کو اس افسانے میں راہ نہیں دی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "ہاؤسنگ سوسائٹی" ایک بلند پایہ تخلیقی کارنامہ بن گیا ہے۔ شہزاد منظر لکھتے ہیں :

"ہاؤسنگ سوسائٹی میں پاکستان کے نو دولتیہ طبقہ کے کھوکھلے پن کو نہایت بے رحمی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔"

باقر مہدی نے اپنے مضمون "نیا افسانہ اظہار کے چند مسائل" میں قرۃ العین کے ساتھ ساتھ انتظار حسین کو بھی اسی صف میں کھڑا کیا ہے جنھوں نے تقسیم کے بعد تہذیبی انقلاب کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اور ہمیں یہ تسلیم کرنے میں تامل ہے کہ قرۃ العین کے ساتھ ساتھ انتظار حسین نے بھی پاکستان کے نو دولتیوں پر گہرا طنز کیا ہے۔ انتظار حسین ماضی پرست ہیں اور اخلاقی زوال ان کا پسندیدہ موضوع ہے۔ قرۃ العین کا کینوس اس سے وسیع ہے۔ انتظار حسین اگر کسی موضوع کو اختیار بھی کرتے ہیں تو اسے داستانی رنگ و آہنگ دے دیتے ہیں جس سے حقیقت کے سارے پہلو اجاگر نہیں ہو پاتے۔

قرۃ العین جدید دور کی زبان سے کام لیتی ہیں اور اپنی عصری حسیت کا ثبوت بہم پہنچاتی ہیں۔ انتظار حسین اپنے ہر افسانے میں ایک رومانی خول میں ڈھکے چھپے نظر آتے ہیں۔ انور عظیم بھی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر کا رومانی حصار "ہاؤسنگ سوسائٹی" تک پہنچ کر ٹوٹ جاتا ہے۔

اس افسانے میں منظور النساء کا المیہ تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ اس المیے کی ذمہ داری جمشید کے سر ہے۔ جسے دیہاتی ماحول کے ماضی سے نفرت تھی اور جو نئی چمک دمک کی زندگی کے خواب اپنے ذہن میں سجائے ہوئے ہے۔ اس کے نزدیک اپنے چچا کی لاڈلی، نازوں سے پلی بڑھی لڑکی منظور النساء کی کوئی قیمت نہیں تھی اس سے شادی کر کے وہ صرف ایک رسم نبھاتا ہے۔ وہ اپنی دولت کے نشے میں کبھی منظور النساء کو یاد بھی نہیں کرتا۔ اسے طلاق دینے میں بھی اسے کوئی جھجک

نہیں ہوتی۔ اس کی یہ سخت دلی حیرت انگیز ہے۔ منظور النساء کے لیے جمشید پہلا اور آخری مرد تھا جو طلاق کے بعد بھی اسے عزیز تھا۔ منظور النساء ایک بے بس کی طرح دیہات کے پس ماندہ ماحول میں زندگی گزار دیتی ہے اور ایک روز اس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ منظور النساء اپنی بدنصیبیوں کی خود بھی ذمہ دار ہے۔ وہ کسی مقام پہ مزاحمت نہیں کرتی۔ کسی جگہ جسارت اور حوصلے کا ثبوت نہیں دیتی جبکہ اس افسانے میں بسنتی بیگم (مس ثریا حسین) جسے تیرہ سال کی عمر میں نواب بھورے کے سپاہی اٹھا کر لے جاتے ہیں، بڑی ہو کر اعلیٰ تعلیم حاصل کرتی ہے اور اپنے حقوق کے لیے جنگ لڑتی ہے۔ وہ ترقی پسند خیالات کی حامل ہے اور آنند موہن گھوش جیسے انقلابی کی ہم نوا ہے۔ پھر وقت کروٹ بدلتا ہے اور یہی بسنتی بیگم اپنے ماضی کا ہر نقش مٹا کر ثریا حسین کہلانا پسند کرتی ہے وہ کراچی کی پارٹیوں کی زندگی بن جاتی ہے۔ جمشید جو نئے فیشنوں اور گلیمر کا دلدادہ ہے ثریا حسین کی بیش قیمت تصاویر خرید کر اعلیٰ طبقہ کی داد و تحسین وصول کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ جمشید اسے اپنے کاروبار کی پبلسٹی کرنے والی ایک فرم میں نو سو روپے ماہوار پر ملازمت بھی دلوا دیتا ہے۔ ثریا کا معیار زندگی روز بروز بلند سے بلند تر ہوتا چلا جاتا ہے اور وہ اپنا سارا ماضی بھلا دیتی ہے وہ سلمان مرزا کے انقلابی تصورات کو اس کے عشق کو اس سے کیے ہوئے وعدوں کو اپنے ذہن سے محو کر دیتی ہے اور حال کے گلیمر میں گم ہو جاتی ہے۔ وہ سلمان سے بچھڑنے کے غم کو ناسور نہیں بناتی، منظور النساء کی طرح بے موت مرنا گوارہ نہیں کرتی بلکہ نئے حالات سے سمجھوتہ کرتی ہے، اسے موقع پرستی بھی کہہ سکتے ہیں اور مجبوری بھی۔ ایک ایسی لڑکی کی مجبوری جس نے اپنی زندگی کا راستہ خود چنا تھا۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ جمشید ہی وہ پہلا شخص ہے جو ثریا حسین کو گمراہ کرنے کی سازش کرتا ہے کیونکہ جمشید کی نظر میں یہ دنیا ایک مارکیٹ بلکہ بلیک مارکیٹ ہے جہاں سب سے بڑی قدر دولت ہے۔ دولت ساری چیزوں کو ناپنے کا پیمانہ ہے۔ درج ذیل اقتباس سے جمشید کی مکارانہ ذہنیت کا بخوبی پتہ چلتا ہے۔ اس کی اس ذہنیت کا احساس ثریا حسین کو آخر تک نہیں ہوتا:

"آج کی دنیا ایک بہت عظیم الشان بلیک مارکیٹ

ہے۔ جس میں ذہنوں، دماغوں، دلوں اور روحوں
کی اعلیٰ پیمانے پر خرید و فروخت ہوتی ہے۔
بڑے بڑے فنکار، دانشور، عینیت پسند اور خدا
پرست، میں نے اس چور بازار میں بکتے دیکھے ہیں۔
میں خود اکثر ان کی خرید و فروخت کرتا ہوں۔"

اپنے ان خیالات کا اظہار وہ سلمان مرزا کی بہن سلمیٰ کے نام لکھے ہوئے ایک خط میں کرتا ہے کیونکہ وہ جانتا ہے کہ سلمیٰ ایک حوصلہ مند بھائی کی بہن ہے اس میں استقلال ہے۔ ثریا کی طرح وہ سماج کے سامنے اپنی گردن جھکانے والی نہیں وہ معصومیت کی پتلی ضرور ہے اور اس کے اندر ترقی اور اخلاص بھی ہے لیکن حالات کو سمجھنے والی نظر بھی رکھتی ہے۔

قرۃ العین حیدر نے "ہاؤسنگ سوسائٹی" جیسا افسانہ لکھ کر اپنے آپ کو اس الزام سے بچا لیا کہ وہ صرف رومان پرست افسانہ نگار ہیں۔ "ہاؤسنگ سوسائٹی" اور "جلاوطن" جیسے افسانے قرۃ العین کے افسانوی سفر کے دو نہایت اہم سنگ میل ہیں۔ "جلاوطن" ان کے دوسرے مجموعے "شیشے کے گھر" میں بھی شامل ہے اور "پت جھڑ کی آواز" میں بھی دوسری بار اسے اپنے مجموعے میں شامل کرنے کی ایک وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ قرۃ العین "پت جھڑ کی آواز" سے اپنے سفر کا رُخ تبدیل کرنا چاہتی ہیں۔ اسی لیے دونوں طویل تر افسانوں کو ایک ساتھ اس مجموعے میں شامل کرنا ضروری سمجھا۔ دونوں افسانے قرۃ العین حیدر کی حقیقت پسندی کی دلیل ہیں۔

"روشنی کی رفتار" کے افسانے فن کی بلندی کو چھوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ قرۃ العین کے افسانوی فن کی پہلی معرکتہ الآراء پیش کش "ستاروں سے آگے" تھی۔ "شیشے کے گھر" اس سے آگے کا قدم تھا۔ اس مجموعے میں "جلاوطن" جیسا عظیم افسانہ شامل تھا۔ یہاں سے قرۃ العین حیدر کے فن میں حقیقت پسندی کا عنصر داخل ہو جاتا ہے۔ حقیقت پسندی اپنی ارتقائی شکل میں "ہاؤسنگ سوسائٹی" میں نظر آتی ہے۔ یہ افسانہ ان کے تیسرے افسانوی مجموعے "پت جھڑ کی آواز"

میں شامل ہے۔ "پت جھڑ کی آواز" تک کا سفر قرۃ العین حیدر کے افسانوی فن کے تدریجی ارتقاء کی داستان ہے جو روشنی کی رفتار پر پہنچ کر اپنی فنی بلندیوں پر نظر آتی ہے۔

"روشنی کی رفتار" قرۃ العین کا چوتھا مجموعہ ہے اس میں انھوں انھوں نے داستانی طرز کے افسانے بھی پیش کیے ہیں۔ عزیز احمد، انتظار حسین، مرزا ادیب اور ممتاز شیریں نے داستانی انداز کے افسانے لکھ کر مشرق کی پرانی روایت کو نئے سرے سے زندہ کرنے کی کوشش کی تھی، یہ اردو افسانے کی تاریخ میں ایک نیا تجربہ تھا۔ افسانہ نگاروں کے افسانوں اور قرۃ العین حیدر کے داستانی اسلوب پر مبنی افسانوں میں بڑا فرق ہے۔ مذکورہ بالا افسانہ نگاروں کے داستانی قسم کے افسانوں کی فضا مشرقی ہے۔

مشرقی تلمیحات، مشرقی اساطیر مشرقی مذاہب کے اہم مشاہیر، مشرقی روحانی پیشوایان کرام، مشرقی تمدن اور روایات سے یہ افسانے بھرے پڑے ہیں۔ خاص طور پر انتظار حسین نے اسلامی ہندی اور بدھسٹ دیو مالائی نظام سے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ اسلام کے روحانی پیشواؤں کے ملفوظات کو بنیاد بنا کر انھوں نے جو زبان اختیار کی ہے وہ داستانی ہے۔ کہیں انھوں نے پنچ تنتر کی کہانیوں والی فضا پیدا کی ہے اور کہیں آسمانی صحیفوں کی پر عظمت زبان کا تاثر پیدا کیا ہے۔ بہر حال انتظار حسین نے مشرقی روایات ہی سے سارا مواد حاصل کیا ہے۔ عزیز احمد، مرزا ادیب اور ممتاز شیریں کا بھی یہی حال ہے جب کہ قرۃ العین نے اپنے اساطیری سلسلے دوسرے تمدنی گہواروں سے جوڑنے کی کوششیں کی ہیں۔ انھوں نے بلاشبہ اردو افسانے کو ایک نئی راہ دکھائی ہے انتظار حسین اور دیگر داستانی طرز کے افسانہ لکھنے والوں سے یہ اگلا قدم ہے قرۃ العین حیدر نے اردو افسانے کے جغرافیائی حدود کو وسیع کیا ہے۔

افسانوی مجموعہ "روشنی کی رفتار" میں خود روشنی کی رفتار نامی افسانے میں یہودی اور عیسائی کردار شامل ہے۔ مصر اور ہندوستان کے سرزمین پر افسانے کے واقعات رونما ہوتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے داستانی عبرت

انگیزی تو قائم رکھی ہے لیکن نئی سائنسی دنیا سے جوڑ کر اسے اپنے عہد کا افسانہ بنا دیا ہے - وہ ایک فرضی واقعہ کو اس طرح پیش کرتی ہیں کہ قاری مصنفہ کے جھوٹ کو حقیقی واقعہ خیال کرنے لگتا ہے - "روشنی کی رفتار" ایک ایسا ہی انوکھا افسانہ ہے - جس میں ایک طرف وہ دنیا دکھائی گئی ہے جس کا تعلق ۱۹۶۶ء سے ہے - دوسری طرف ۱۳۱۵ قبل مسیح کی دنیا ہے - دونوں زمانوں کے درمیان ۳۲۸۱ برسوں کا فاصلہ ہے - قرۃ العین حیدر نے یوں تو اپنے ناول "آگ کا دریا" میں شعور کی آوازوں کا بڑا عمدہ تجربہ کیا ہے - اس تکنیک کے ذریعے انھوں نے وقت کو فطری تسلسل کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی تھی - اس طرح ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے سے وابستہ ہو جاتے ہیں - فنکار کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ عرصہ کو سمیٹ لیتا ہے - لیکن "روشنی کی رفتار" میں شعور کی آوازوں کا تجربہ نہیں ہے - یہاں مصنفہ نے ماضی اور حال کو جوڑنے کے لیے ایک مفروضے سے کام لیا ہے - اگر ماضی کی داستانوں پر نظر کی جائے تو ان میں بھی داستان رنگا رنگ ایک خیالی دنیا تخلیق کرتا ہوا نظر آتا ہے لیکن مصنفہ نے یہ خیالی دنیا سائنسی تخلیق سے فائدہ اٹھا کر بسائی ہے - بعض سائنس دانوں کا خیال ہے کہ ہماری دنیا کے علاوہ اور بھی ہزاروں سیارے ایسے ہیں جن میں مخلوق آباد ہے - اور اس کا بھی امکان ہے کہ وہ مخلوق ہم سے زیادہ ترقی یافتہ ہو - مصنفہ نے اس تصور کی بنیاد پر "روشنی کی رفتار" کی حیرت انگیز دنیا تعمیر کی ہے - اس افسانے میں مس پدما نام کی ایک ساؤتھ انڈین لڑکی کا کردار ہے جو پدما کرون ایم، ایس، سی (مدراس) پی، ایچ ڈی (کولمبیا) ہے - مس پدما کرون بہت محنتی اور فرض شناس سرکاری ملازمہ ہے - اسے اتفاق سے ایک چھوٹا سا بیضوی روکٹ گھاس پر پڑا مل جاتا ہے چونکہ مس پدما کرون SPACE RESEARCH میں مصروف تھی - اس لیے بڑی دلچسپی کے ساتھ وہ اس راکٹ میں بیٹھ جاتی ہے - کوک پٹ میں بیٹھ کر وہ تمام کل پرزوں کا مشاہدہ کرتی ہے - اس اثنا اس کی داہنی کہنی

۱۳۱۵ء قبل مسیح والے لُسّ بٹن سے ٹکرا جاتی ہے۔ فضا میں ایک تیز سفید روشنی کا کوندا لپکتا ہے۔ اور راکٹ انتہائی تیز رفتاری کے ساتھ جسے مصنفہ نے ELECTRONIC SPEED کا نام دیا ہے۔ کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے
میں پیدا کر دین چند لمحوں میں مصر کی سرزمین پر پہنچ جاتی ہے۔ راکٹ سے اترنے پر اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ زمانہ ۱۳۱۵ قبل مسیح سے تعلق رکھتا ہے۔ مصنفہ نے ۱۳۱۵ قبل مسیح کے زمانے کی تاریخ، تہذیب، تمدن اور مذہب کو بڑے عمدگی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ۱۳۱۵ قبل مسیح کی دنیا کو پیش کرنے میں انھوں نے تاریخی حقائق سے کام لیا ہے۔ یہ دُنیا خیالی نہیں ہے بلکہ اسے تعمیر کرنے میں مصنفہ نے تاریخ کی تہذیب کی متعدد کتابوں کی ورق گردانی کی ہے تب کہیں جا کر مصر کی ۱۳۱۵ قبل مسیح کے زمانے کو صداقت کے ساتھ پیش کر سکی ہیں۔ لیکن چونکہ یہ زمانہ ہمارے لیے کتابی ہے اور کتابوں کی مدد ہی سے ہم اس کی شناخت کر سکتے ہیں۔ اس لیے وہ ایک داستانی دنیا معلوم ہوتی ہے۔ اس افسانے کی زبان میں بھی مصنف نے ایک بات کا بڑا خیال رکھا ہے۔ موجودہ ۱۹۶۶ء کے زمانے کا احاطہ کرتے وقت اُس دور ہی کی زندگی کو پیش کیا ہے۔ اس لیے اس کی زبان داستانی ہے۔ مجموعی طور پر پورا افسانہ داستانی حیرت انگیزیوں سے معمور نظر آتا ہے۔ اس میں قرۃ العین نے FANTASY فیسٹی سے کام لے کر تصور اور حقیقت کا بڑا اچھا امتزاج پیدا کیا ہے۔ " روشنی کی رفتار" میں سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات میں مشرق کے بجائے مغربی فضا میں کہانی پیش کی گئی ہے۔ اسی سبب یہ افسانہ اردو کی داستانوں کے عام اسلوب سے الگ دکھائی دیتا ہے۔ دراصل اس زمانے میں فیسٹی FANTASY کا وہی استعمال ہے جسے داستان نگار اپنے لیے ضروری سمجھتے ہیں۔ اس افسانے میں بھی ایک محیر العقول واقعہ بیان کیا گیا ہے۔ سینٹ فلورا اسانیا آف جارجیا نام کی ایک ایسی بازنطینی لڑکی کی کہانی ہے جس کی موت جواں سالی میں ہو جاتی ہے۔ جس نے پچیس برسوں تک خانقاہوں میں محبوس رہ کر زندگی گزاری تھی، موت کے بعد ایک فرشتہ کی مہربانی سے پھر سے ایک سال کے لیے زندہ ہو

جاتی ہے ۔ زندہ ہونے کے بعد وہ اپنے نزدیک رکھے ہوئے تابوت کے پنجر کی نئی زندگی کے لیے دعا مانگتی ہے ۔ وہ پنجر فادر گریگری کا تھا ۔ فادر گریگری بھی از سرِ نو زندگی پالیتا ہے ۔ فادر گریگری کا ساڑھے تیرہ سو سال پہلے انتقال ہوا تھا ۔ سینٹ فلورا اسے بتاتی ہے کہ اس پر ایک عجمی منوچہر عاشق ہو گیا تھا ۔ وہ ایک روز اس کے ساتھ فرار ہونے کی اسکیم بناتی ہے ۔ جس کا پتہ اس کے ضدی باپ کو چل جاتا ہے ۔ فلورا کا ضدی باپ اسے اس جرم کی پاداش میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے دمشق کی ایک خانقاہ کی تارک الدنیا ضعیفہ کے حوالے کر دیتا ہے ۔ خانقاہ میں محبوس ہونے کے بعد بیرونی دنیا سے فلورا کا تعلق ختم ہو جاتا ہے ۔ یسوع کی پناہ میں رہ کر دوسری راہباؤں کی طرح رات دن عبادت میں مصروف رہنے لگتی ہے ۔ بعد ازاں گرجستان کی شہزادی تکاتماتن کی درخواست پر وہ جارجیا کی ایک نئی خانقاہ کی راہبہ بن جاتی ہے ۔ سینٹ فلورا مرتے دم تک اسی خانقاہ میں رہتی ہے ۔ لوگ اس کی عبادت اور خدا پرستی کے معتقد ہو جاتے ہیں ۔ اس کے پاس ہمیشہ عقیدت مندوں ، حاجت مندوں اور بیماروں کی بھیڑ لگی رہتی ہے ۔ اس کی دعاؤں میں تاثیر پیدا ہو جاتی ہے ۔ ایک چھوت لگنے والی بیماری کی مریض کی وہ شب و روز تیمار داری کرتی ہے ۔ وہ مریض اچھا ہو جاتا ہے لیکن فلورا کو وہ بیماری لگ جاتی ہے اور اس میں اس کی موت بھی واقع ہو جاتی ہے ۔ اس کی موت کے وقت اس کی عمر ۵۴ برس کی تھی دستور کے مطابق اس کا تابوت اسی خانقاہ کے تہہ خانہ میں رکھا جاتا ہے ۔

فادر گریگری اپنی داستان یہ بیان کرتا ہے کہ وہ شروع ہی سے کتابوں کے مطالعے کا عادی تھا ۔ اس نے قرطاجنہ جا کر اس مدرسہ میں تعلیم حاصل کی تھی بعد ازاں روما اور پھر ایتھنز اور اس کے بعد قسطنطنیہ چلا آیا ۔ قسطنطنیہ کے بعد بحرہ اسود کے راستے سے گرجستان واپس آجاتا ہے جہاں وہ ایک پہاڑی غار میں اپنا مسکن بنا لیتا ہے ۔ ایک دن لکڑی کاٹتے ہوئے پیر پر کلہاڑی سے چوٹ لگ جاتی ہے جس کے زہر سے اس کی موت واقع ہو جاتی ہے ۔ مرتے وقت گریگری اسے راز سے واقف نہ تھا کہ موت کے بعد اس کے تابوت کو یونانی ضعیفہ کی

خانقاہ کے تہہ خانے میں کیسے رکھ دیا گیا تھا جہاں فلورا کا تابوت بھی تھا۔

۱۹۷۵ء میں یہ دونوں پھر سے زندہ ہو جاتے ہیں۔ قرۃ العین نے اس سے پہلے "روشنی کی رفتار" میں دو زمانوں کے فرق کو بڑی فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا تھا۔ مذکورہ افسانے میں بھی وہ گریگری اور سنٹ فلورا کو سینکڑوں سال بعد پھر سے زندہ کر کے حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔ اس طرح یہ افسانہ "اصحابِ کہف" کے اسلامی اساطیری واقعے کی بھی یاد دلاتا ہے۔

فادر گریگری اور سینٹ فلورا ایک سال کے لیے زندہ ہوتے ہیں۔ ان کا ایک سال طرح طرح کی مصروفیتوں میں گزر جاتا ہے۔ سینٹ فلورا بہترین لباسوں کی شوقین تھی۔ وہ ایک روحانی کردار کی طرح دکھائی دیتی تھی۔ اسے ایک معصوم اداس اور حسین لڑکی کے روپ میں پیش کیا گیا ہے جو ناکام محبت ہے۔ لیکن اس کے اندر زندہ ہونے کے بعد پھر سے عشق کی خواہش جاگتی ہے۔ گریگری ایک تیز طرار کردار کے طور پر ابھرتا ہے۔ وہ عاشق مزاج ہے۔ مطالعے کا شوقین اور سگریٹ نوشی کا عادی ہے۔ لائبریریوں اور دکانوں سے کتابیں چُراتا رہتا ہے۔ فلورا ہمیشہ شاپنگ کرتی رہتی ہے اور گریگری سائنس، ٹکنالوجی اور عالمی سیاست پر تازہ ترین کتابیں خریدتا رہتا ہے۔ فلورا فیشن میگزینوں کی دلدادہ ہے۔ ایک جگہ گریگری کو "پلے بوائے" (ایک فحش انگریزی رسالہ) کا مطالعہ کرتے ہوئے سینٹ فلورا پکڑ لیتی ہے۔ اپنی مصروفیتوں میں یہ دونوں پورا ایک سال گزار دیتے ہیں اور افسانے کے آخر میں کتابوں کی چوری اور ایک قیمتی گاؤن چرانے کے جرم میں پولیس انھیں گرفتار کر لیتی ہے۔ فادر گریگری اور فلورا دونوں کو پولیس اس وقت پکڑتی ہے جب ان کا ایک سال ختم ہو چکا ہوتا ہے۔ اور وہ اپنا ماسک اپنے چہروں سے اتار دیتے ہیں۔ افسانے کا یہ انتہائی دلچسپ کلائمکس ہے۔ یہاں پہنچ کر قاری حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔

قرۃ العین نے اس افسانے کو بڑی فنکارانہ مہارت کے ساتھ لکھا ہے۔ ایک جادو کی طرح پوری کہانی قارئین کے ذہن کو جکڑے رہتی ہے۔ یہ جادو

وہی ہے جو داستان گو پیدا کر دیا کرتے تھے۔ قرۃ العین نے جدید زبان میں اسے پیش کیا ہے۔

"آئینہ فروش شہر کوراں" اس کتاب کا تیسرا داستانی طرز کا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ "روشنی کی رفتار" اور سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات سے قدرے مختلف ہے۔

"آئینہ فروش شہر کوراں" میں قرۃ العین نے خالص بیانیہ تکنیک استعمال کی ہے۔ ان کے ذہن کے پردہ سیمیں پر ماضی کی تاریخ ابھرتی جاتی ہے۔ یہ تاریخ مختلف زمانوں سے تعلق رکھتی ہے۔ مصنفہ نے توریت، انجیل، اور قرآن کے حوالوں سے انسان کی بربریت اور خدا کے عذابوں کی داستان دہرائی ہے۔ موجودہ بین الاقوامی کشاکش انسانی وحشت ناکی، قتل، غارت گری کے واقعات مصنفہ کے لاشعور میں زندہ ہیں۔ اور وہ انھیں نہیں بھلا پاتی۔ وہ جب انسان کے ماضی کی تاریخ پر نظر دوڑاتی ہیں تو وہاں بھی انھیں دور تک تک امن و امان دکھائی نہیں دیتا۔ انسان انسان کا دشمن ہے۔ وہ خود پرست لالچی ہے۔ ظلم کرنا اس کی عادت ہے۔ "آئینہ فروش شہر کوراں" میں مصنفہ نے جو زبانیں استعمال کی ہیں۔ وہ کبھی پرانی آسمانی کتابوں کے انداز کی ہیں اس میں جادوئی اثر ہے۔

الغیاث، الغیاث۔ مہلائیل بن شیث بن آدم کے انتقال کے بعد لوگ ان کی زیارت کے لیے آتے رہتے۔

فرزندانِ مہلائیل نے ابلیس کے کہنے پر اپنے والد کا بت بنا کر برقعہ اس پر ڈالا اور لوگ اس کی زیارت کرنے لگے اور عالم میں بت پرستی پھیلی۔ پھر اس قوم میں ادریس پیدا ہوئے۔ پڑھانے کی کثرت سے لقب ان کا ادریس ہوا۔ علم نجوم ان کے معجزات میں سے تھے اور آپ درزی کا کام کرتے تھے۔ قوم ان کی پھر بت پرستی پر راغب ہوئی۔ چار سو سال کے بعد نوح آئے کہ اپنی قوم کی حالت پر نوحہ بہت کرتے تھے اور جب بڑھیا کے تنور سے گرم پانی نکلا اور طوفان اور قوم عاد اور ہود پیغمبر اور ساتویں زمین پر ایک

ہوا ہے نام اس کا ریح العقیم ہے۔ ستر ہزار زنجیروں سے اس کو باندھ رکھا گیا اور ستر ہزار فرشتے اس پر محافظ ہیں۔ جب روزِ قیامت وہ ہوا چھوڑی جاوے گی پہاڑوں کو مانند ابریشم کے اڑا دیوے گی۔ اسی ہوا نے ظالم قوم عاد برباد کیا۔

بعدہ صالح پیغمبر کو قوم ثمود پر ____ بعد اس کے فرشتوں نے شہرستان لوط کا قصد کیا۔ حضرت ابراہیم نے کہا میں بھی تمھارے ساتھ چلوں؟ انھوں نے کہا ہمارے ساتھ مت آئیو۔ ہم اس شہر کے لوگوں کو ہلاک کرنے جا رہے ہیں۔ عذاب کو دیکھنے کی تم میں طاقت نہ ہوگی۔

اس مجموعے میں ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی نام کا افسانہ بھی ہے یہاں بھی مصنفہ نے ملفوظات کی زبان استعمال کی ہے اور یہ بتانا چاہا ہے کہ بزرگ اور اولیا وغیرہ جن سے انسان امن وفلاح کی دعا مانگتے ہیں۔ وہ بھی کتنے بے بس ہیں۔ یہ اولیا بڑے کمالاتی تھے۔ کوئی صبر کی تاکید کرتا ہے تو کوئی زندگی کی ناپائداری کا احساس دلاتا ہے۔ کوئی اپنے مراقبے میں خالتو کاغذوں کی طرح ادھر ادھر بکھر جاتا ہے۔ مصنفہ حاجی سلیم بیکتاشی کے ارشادات سن کر قطعی متاثر نہیں ہوتیں بلکہ سلیم حاجی سلیم کو ہسپانیہ کے حاجی یوسف بیکتاشی کی بے بسی کا ایک واقعہ سناتی ہیں اس واقعے میں طنز وعبرت دونوں پہلو موجود ہیں۔ یہ پورا مکالمہ اس طرح ہے:

"ہم بیکتاشی محض دُعا نہیں کرتے۔ خانم تم نماز پڑھتی ہو؟ ____ سیدھی سادھی نماز؟ ہم نماز پڑھنے کو دارِ منصور پر چڑھنا کہتے ہیں۔ میں روز دارِ منصور پر چڑھتا ہوں اور فنا ہوتا ہوں۔ اور زندہ ہوتا ہوں۔ چونکہ تم ایسا کبھی نہ کرو گی تمہیں کچھ معلوم نہ ہوگا۔ میں روزانہ خواہشات کو باندھتا ہوں اور فنا عث کو کھولتا ہوں۔

خُدا اصابر رہے۔ کیونکہ حیّ و قیوم رہے۔ تب میں نے ذرا بے ادبی سے کہا آفندم آپ کو شاید کہ حاجی یوسف بیکتاشی کا نام یاد ہے۔ بارہویں صدی عیسوی میں وہ علیہ الرحمۃ اندلس میں موجود تھے۔ جب مسلمانوں پر قہر ٹوٹا ان کا اور ان کے مریدوں کا صبر و رضا کسی کام نہ آیا۔ حاجی سلیم نے میری بات کا مطلق نوٹس نہ لیا اور کہتے رہے میں انوارِ الٰہی کی روشنی میں سفر کرتا ہوں۔ میں ننانوے اسمائے الٰہی کی روشنی میں چلتا ہوں۔ ھو، جو برنگِ سرخ ہے احد سبز اور عزیز جو سیاہ ہے اور ودود جس کی ذات میں روشنی نہیں" ___ حاجی سلیم بیکتاشی کی گفتگو ختم ہوئی۔"

اس افسانے میں قرۃ العین حیدر نے مختلف مقامات کو اس طرح یکجا کر دیا ہے جیسے وہ اکثر وقت کے سلسلے میں کرتی ہیں۔ جہاں وہ وقت کے آزاد اور غیر معینہ بہاؤ کو قابو میں کرتی ہیں وہاں افسانے کی رفتار میں ایک فطری پن پیدا ہو جاتا ہے اور افسانہ ایک محدود وقت میں بند ہونے کے بجائے ماضی اور مستقبل کے لامحدود دائرے پر پھیل جاتا ہے لیکن ملفوظاتِ حاجی گل بابا بیکتاشی میں انھوں نے وقت کے ساتھ ساتھ مقام کو بھی اسی انداز سے پیش کیا ہے۔

کوہِ ارادت سے لے کر دہلی اور نئی دہلی تک کے مقامات کو انھوں نے ایک ہی سلسلے میں باندھ دیا ہے۔ افسانے کی زبان داستانی اور آسمانی صحیفوں کی سی ہے۔ مثلاً یہ جملے ملاحظہ فرمائیں:

"اس بزرگ نے آنکھیں کھول کر مجھے دیکھا اور "یا ھو" کا نعرہ بلند کیا۔"

دفعتاً اس پیرِ مرد نے بولنا شروع کیا۔ میں اس

عجیب روشنی میں سفر کرتا ہوں اور جونہ زمین کی روشنی ہے نہ آسمانوں کی جو نورِ الٰہی کی تمام روشنیوں سے مل کر بنی ہے۔ کیونکہ زندہ ابھی سے مر چکے ہیں اور مردے زندہ ہیں ـــــ کھوپڑیاں چمکتے غاروں میں گا رہی ہیں۔ جب ان کی آوازیں سمندروں کا شور بن جاتی ہیں میں اپنے تکیے پر منتظر رہتا ہوں۔"

اس مجموعے میں "حسب نسب" "جن بولو تارا تارا" اور "کہرے کے پیچھے" کرداری افسانے ہیں۔ قرۃ العین نے "پت جھڑ کی آواز" میں کارمن قلندر اور خود "پت جھڑ کی آواز" جیسے افسانے کرداروں کو بنیاد بنا کر لکھے تھے۔ اس سے قبل اتنے عمدہ کرداری افسانے انھوں نے نہیں لکھے تھے۔ کرسی، کارمن، اقبال بخت، سکینہ اور تنویر فاطمہ جیسے کرداروں کے بعد انھوں نے "روشنی کی رفتار" میں چند اہم کردار پیش کیے ہیں۔ "حسب نسب" کی چھمی بیگم، "جن بولو تارا تارا" "دلارے چاچا" اور "کہرے کے پیچھے" کیتھرین۔ اس کے علاوہ "نظارا درمیان ہے" کی مس پیروجا دستور اور "آوازۂ گرد" کا اوکو بھی ایسے کردار ہیں جو یاد رکھنے کے قابل ہیں۔ ان تمام کرداروں میں ایک قدر مشترک یہ ہے کہ سب ہی کسی نہ کسی ٹریجڈی سے گزرتے ہیں۔ ان میں عزت کے ساتھ زندگی بسر کرنے کی زبردست خواہش ہے۔ ان کے اپنے اپنے عزائم AMBITIONS ہیں۔ لیکن تقدیر ان کو المیے کی دہلیز پر کھڑا کر دیتی ہے۔ چھمی بیگم کا منگیتر اچھو بھائی، ایک طوائف سے شادی کر لیتا ہے۔ ایک عزت دار گھرانے کی لڑکی کپڑے سی سی کر اور بچوں کو پڑھا پڑھا کر زندگی بسر کرتی ہے۔ خود حق حلال کی کمائی کی خاطر دہلی اور بمبئی جا کر 'مسلم شرفا' کے یہاں ملازمت کر لیتی ہے۔ لیکن اس کی ٹریجڈی یہ ہے کہ وہ جس بیگم صاحبہ کو عزت دار سمجھتی ہے اور اپنی کمائی کو حق حلال کی کمائی تصور کرتی ہے۔ وہ بیگم صاحبہ عزت داری کا خول اپنے چہرے پر چڑھا کر اپنے گھر میں چکلہ چلاتی ہیں۔ اس بات کا علم چھمی بیگم کو نہیں ہوتا۔

"جن بولو تارا تارا" کے "دلارے چچا" بھی ایک باعزت زندگی گزارنا چاہتے ہیں لیکن معاشرہ انھیں یہ رتبہ نہیں دیتا۔ وہ سکار کے شوقین اور سنیما کے دلدادہ ہیں۔ ایک مشہور زمانہ ہیروئن سے شادی بھی کر لیتے ہیں لیکن مصنفہ کی والدہ اس ہیروئن سے ملنے تک کے لیے آمادہ نہیں ہوتیں۔ "دلارے چچا" کی زندگی ہی میں ان کی منکوحہ بیوی داغِ مفارقت دے جاتی ہے اور وہ اکیلے رہ جاتے ہیں۔ زمین داری کے خاتمہ کے بعد وہ بڑی کس مپرسی کی زندگی گزارتے ہیں اور آخر میں ان کا انتقال ہو جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر اس افسانے کا اختتام اس پس نوشت کے ساتھ کرتی ہیں:

"پس نوشت ـــــ چند روز قبل دلارے چچا اس جہان سے گزر جاتے ہیں گاؤں میں اپنی گمنام اہلیہ کے نزدیک سپردِ خاک کیے گئے۔ دوسری طرف ان کی والدہ کی قبر ہے۔ ان کو بھی معاشرے نے قبول نہیں کیا تھا ـــــ حقے میں دلارے چچا کا مکان اُن کی بڑی لائن کے ایک رشتہ دار کو مل گیا۔ بیٹھک کی تمام تصاویر نکال کر پھینک دی گئیں۔ اس میں ایک سیاسی پارٹی کا دفتر کھل گیا ہے۔"

"کہرے کے پیچھے" کی کیتھرائن بھی آخر تک ایک عزت دار گھر کی تلاش میں رہتی ہے۔ وہ اپنے آپ کو اعلیٰ خاندان کی بتاتی ہے۔ آخر میں اس سے ایک مہاراجہ شادی بھی رچاتے ہیں۔ وہ کیتھرائن سے اکھنڈ سو بھاگیہ وتی نورانی راجیہ لکشمی شیلی دیوی بن جاتی ہے۔ اس کے بارے میں جب اس کے اصلی باپ کا ریورل آرتھر لوٹشن کو پتہ چلتا ہے تو وہ بڑی امیدوں کے ساتھ انگلستان سے ہندوستان آتا ہے اور مہاراجہ کی بھری محفل میں اپنی اصلیت بتا دیتا ہے۔ کہ وہ فوجی بینڈ ماسٹر تھا۔ غربت میں زندگی گزارتا رہا ہے ـــــ کیتھرائن بغیر شادی کے پیدا ہوئی ہے۔ اور اب وہ اس سے ملنے آیا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے اس کے بعد افسانے کو ادھورا چھوڑ دیا ہے۔ لیکن قاری کے ذہن میں کیتھرائن کا مقام روشن ہو جاتا ہے۔ کہ ایک عزت کی دہائی دینے والے دہاراجہ کے نزدیک اب کیتھرائن کی کیا قیمت ہو گی۔ اس کے علاوہ "آوارہ گرد" میں اوٹو اپنی بیوہ ماں کا اکلوتا بیٹا ہے۔ اور دنیا کے سفر پر پیدل نکلا ہے۔ شمالی ویٹ نام میں اتفاقیہ گولی کا نشانہ بن جاتا ہے۔ اوٹو کی موت جنگ کی ہولناکی کی علامت ہے۔ مصنفہ نے جنگ کی ہولناکی کا "روشنی کی رفتار" میں کئی جگہ ذکر کیا ہے۔ وہ انسانیت پسند ہیں۔ انسان کی پیدا کردہ موت سے انکیں سخت نفرت ہے۔ موت کو وہ سب سے بڑی حقیقت مانتی ہیں لیکن غیر فطری موت کی وہ شدید مخالف ہے۔ "نظارہ درمیاں ہے" کی مس پیروجا دستور کا کردار افسانہ 'کارمن' کی طرح محسوس ہوتا ہے، جو خورشید عالم کے لیے اپنے آپ کو وقف کر دیتی ہے۔ لیکن الماس بیگم جو ایک رئیس زادی ہے اور جو خورشید عالم سے شادی رچانا چاہتی ہے۔ ان دونوں کو ایک دوسرے سے ملنے نہیں دیتی۔ الماس بیگم کی سازش کامیاب ہو جاتی ہے مس پیروجا اس غم میں گھل گھل کر مر جاتی ہے اس کی وصیت کے مطابق تارا بائی کو اس کی خوبصورت آنکھیں مل جاتی ہیں۔ یہی تارا بائی خورشید عالم کے یہاں ملازمت کر لیتی ہے اور ان کی دیکھ بھال کرتی ہے۔ بعد ازاں ڈاکٹر صدیقی یہ راز فاش کرتے ہیں کہ تارا بائی کی آنکھیں مس پیروجا کا عطیہ ہیں۔

قرۃ العین کا یہ افسانہ بھی ان کے بہترین افسانوں میں سے ایک ہے۔ جس میں انسان کی بے بسی کو بڑے مؤثر طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ خورشید عالم کے غم میں مس پیروجا اپنی جان تک دے دیتی ہے۔ اور قسمت کی ستم ظریفی یہ ہے کہ خورشید عالم کو اس اصلیت کا پتہ نہیں چلتا۔ الماس بیگم (خورشید عالم کی بیوی) کی سازش سے خورشید اور پیروجا نہیں مل پاتے اور خود الماس بیگم کو یہ علم نہیں کہ مس پیروجا اب تارا بائی (جو اب ان کی ملازمہ ہے) کی آنکھوں میں زندہ ہے۔ اس طرح الماس بیگم کا پرانا زخم ہرا ہو جاتا ہے۔

اور مس پروجا ان کے لیے پھر ایک زندہ بھوت بن کر سامنے آجاتی ہے۔

"فوٹوگرافر" میں جوانی اور بڑھاپے کی دو تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ اور اس فرق کو بڑے عبرت انگیز انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ جوانی میں ایک ایکٹریس کا کیا رویّہ تھا اور بڑھاپے میں کیا ہو گیا۔ مصنفہ کے یہ الفاظ بڑے عبرت آموز ہیں:

"زندگی انسانوں کو کھا گئی۔ صرف کاکروچ باقی رہ گئے۔"

"سکریٹری" میں منظور صاحب کا ایک وہ دَور دکھایا گیا ہے۔ جب وہ جوان، شوخ اور چنچل تھے۔ رانی جی ان کی ناز بردار تھیں اور جیسے ہی وہ بڑھاپے میں قدم رکھتے ہیں ان کو ہٹا کر ان کی جگہ ایک جوان سکریٹری رکھ لیا جاتا ہے۔

"یہ غازی یہ تیرے پُراسرار بندے" میں نصرت الدّین کی موت تمارا کے لیے ایک بڑا صدمہ بن جاتی ہے۔ اس نے نصرت کو دل کی گہرائیوں سے چاہا تھا۔ وہ اس کی زبان سیکھتی ہے لیکن اسی نصرت کے پرخچے اڑ جاتے ہیں۔

"تمارا کروٹ بدل کر پھٹی پھٹی آنکھوں سے ٹیلی اسکرین کو دیکھنے لگی۔

کچھ دیر بعد نیوز ریل شروع ہوئی۔ اچانک اس کا کلوزاپ سامنے آیا۔ آدھا چہرہ دستی بم سے اُڑ چکا تھا صرف پروفائل باقی تھا۔ دماغ بھی اُڑ چکا تھا ایئرپورٹ کے چمکتے شفاف فرش پر اس کا بھیجا بکھرا پڑا تھا اور انتڑیاں سیاہ جما ہوا خون، کٹا ہوا ہاتھ، کھدّر کی بنڈی، گوشت اور ہڈیوں کا مختصر سا ملغوبہ۔"

ایک دوسرے طرح کی موت "لکڑ بگھے کی ہنسی" میں پیش کی گئی ہے۔ مصنفہ نے اس افسانے میں اس تلخ حقیقت سے پردہ اٹھایا ہے

کہ جنس فروشی موجودہ فیشن پرست عہد میں ایک باعزت کاروبار بنتی جا رہی ہے۔ لڑکیاں اپنی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے جنس بیچتی ہیں۔ لیکن ان لڑکیوں کی معصومیت پھر بھی زائل نہیں ہوتی۔ کیونکہ وہ مرد کی موقع پرستی کو نہیں سمجھتیں۔ عورت مرد کے نزدیک محض ایک عیش کی چیز ہے۔ مرد جب اُسے اپنی راہ کی رکاوٹ سمجھنے لگتا ہے تو اسے زدوکوب ہی نہیں کرتا بلکہ موت کے گھاٹ بھی اتار دیتا ہے۔ اس افسانے میں چند نفسیاتی جھلکیاں بھی پیش کی گئی ہیں۔ مرد کے کردار میں سادیت پسندی ہے۔ اور لڑکی اس اذیت کے عمل سے لطف لیتی ہے۔ آخر میں یہ سادیت لڑکی کو اس کی موت تک لے جاتی ہے۔

"دو سیاح اور دراین گرد سوارے باشد" جیسے افسانوں میں قرۃ العین نے بعض تاریخی حقائق کو موضوع بنایا ہے۔ یہ افسانے کسی ایک یا چند کرداروں کو بنیاد بنا کر نہیں لکھے گئے ہیں بلکہ "وقت کا جبر" ان کا موضوع ہے۔ "دو سیاح" میں ایک جلال الدین اکبر شہنشاہ ہندوستان ہے اور دوسرا سیاح ایک عورت ہے۔ یعنی الزبتھ اول ملکہ انگلستان، اکبر کا دور تاریخ کے اعتبار سے امن و امان کا دور تھا۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کے اتحاد و اتفاق کا "زرین عہد" فنون لطیفہ کے ارتقاء اور تحفظ کا عہد خوش حالی اور فلاح عامہ کا عہد، اکبر نے جس دانش مندی سے ملی جلی تہذیب کی بنیاد رکھی۔ اس پر قائم ہونے والی عمارت آہستہ آہستہ ٹوٹنے بکھرنے لگتی ہے۔ ملکہ الزبتھ اوّل ہی کی نسل میں سے ایک ملکہ وکٹوریہ اس پر اپنا حق جما لیتی ہے۔ قرۃ العین نے یہ بتایا ہے کہ انگریزوں کی آمد کے بعد ہی سے ہندوؤں اور مسلمانوں میں نفاق پیدا ہوا۔ بھوک، افلاس اور بے روزگاری جیسے مسئلے پیدا ہوئے، ہندوستان کی تقسیم ہوئی اور پھر ان دونوں ملکوں کے درمیان تنازعے پیدا ہوئے، جنگ ہوئی۔ اکبر نے جس سیکولر قومی ریاست کا خواب دیکھا تھا اس کی تعبیر ناپید ہو گئی۔

"اِن حُجروں اور پھاٹکوں سے نکل کر اس نے سارا ہندوستان فتح کیا۔ سارے ہندوستان کو

متحد کیا۔ سولہویں صدی میں اس نے ایک سیکولر
قومی ریاست کا خواب دیکھا۔ لیکن اس شاداب عظیم الشان
دولت مند ملک پر سورج ڈوب کر دور اس اندھیرے
سرد کہر آلود غریب جزیرے پر طلوع ہونے والا
تھا۔ کیوں ہارے ہم لوگ؟ ان حجروں اور ایوانوں میں
وہ ساری آوازیں گونج رہی ہیں۔ عرفی، نظیری، بیربل
فیضی، خان خاناں، ٹوڈر مل، مان سنگھ، تان سین،
عبد الصمد، فرخ بیگ، مکند، کیشو، حیرت انگیز"

"درایں گرد سوارے باشد" میں مسلمانوں کی غفلت پر گہرا طنز کیا گیا ہے۔ مسلمانوں کے مقابلے میں انگریز اس لیے تاریخ بنے کہ ان کے پاس جذباتیت کے بجائے عقلیت تھی۔ مسلمان عیش پرستی میں گم رہا، ماضی پرستی میں اسے سکون ملا۔ وہم پرستی میں اسے پناہ ملی۔ عمل سے اسے کوئی مطلب نہ تھا۔ اس افسانہ میں قرۃ العین نے پلاسی اور ربکسر کی جنگ سے لے کر ۱۹۴۷ء کی تاریخ تک نچوڑ کر پیش کر دیا ہے۔

اسی افسانے میں انھوں نے کارل مارکس اور رجان ہم کے ان نظریات کو پیش کیا ہے کہ انگریزوں اور ہندوؤں کاروباریوں کے گٹھ جوڑ نے مسلمانوں کی اقتصادی حالت کو تباہ کر دیا ہے۔ انگریزوں نے مسلمانوں کی تہذیب کو نقصان پہنچایا اور مسلمان ان کی تہذیب کے غلام ہو گئے۔

مسلمان عیش پرستی میں پڑ گئے۔ اور ٹیپو جیسے باعمل مجاہد شہادت کا جام پیتے رہے۔ مغل زوال کے بعد اور پھر ۱۹۴۷ء کے بعد شاہی خاندان کے افراد کو بڑے بڑے دنوں کا سامنا کرنا پڑا۔ کلو خاں رکشا چلاتا ہے پھر جمعدار بن جاتا ہے۔ اس کے والد نادر جنگ کے مصاحبین میں سے تھے۔ مصنف نے موجودہ دور کے مسلمانوں کی بہتر اقتصادی حالت کی وجوہات بھی بیان کی ہیں۔ ۱۹۷۰ء کے بعد خلیجی ریاستوں میں نوکریاں کرنے کی وجہ سے اب مسلمانوں کی حالت بہتر ہونے لگی ہے۔ پاکستان کے مسلمانوں کی حالت پہلے

سے بہتر ہی تھی۔ لیکن اقتصادی بہتری نے انھیں تعمیر کی طرف نہیں لگایا۔ بلکہ یہ قوم پھر تفریح اور عیش کی سمت ہی رواں ہے۔ قرۃ العین نے افسانہ "فقیروں کی پہاڑی" میں بھی ایک تلخ حقیقت پیش کی ہے ـــــ موجودہ نوجوانوں کے لیے روزگار کا حصول ایک شدید مسئلہ ہے۔ جب انھیں کوئی راستہ نہیں ملتا تو وہ عام لوگوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانے لگتے ہیں۔ اور سوانگ رچا کر پیسے کمانے لگتے ہیں۔ حتیٰ کہ فقیری میں بھی انھیں کوئی عیب دکھائی نہیں دیتا ـــــ اگرچہ یہ موضوع قرۃ العین کے لیے قطعی نیا ہے پھر بھی انھوں نے حقیقت نگاری کی ایک عمدہ مثال قائم کی ہے۔

"اکثر اس طرح بھی رقصِ فغاں ہوتا ہے" افسانے میں بھی اقتصادی مسئلے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ایک بونی لڑکی قدرت نے جسے بڑی عمدہ آواز سے نوازا ہے۔ حالات کی ستم ظریفی اسے در در بھیک مانگنے پر مجبور کر دیتی ہے اور اندھی محبت کا قائل ہیرو اس کی آواز پر مرمٹتا ہے ـــــ یہ افسانہ نسبتاً آسان پیرائے میں لکھا گیا ہے۔ لیکن زبردست تاثر چھوڑتا ہے۔

"یالی ہل کی ایک رات" ایک تمثیل ہے ـــ جو ہمارا موضوعِ بحث نہیں ہے۔

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر نے جو سفر "ستاروں سے آگے" سے شروع کیا تھا وہ "روشنی کی رفتار" تک پہنچ کر فن کی اعلیٰ بلندیوں کو چھو لیتا ہے۔ اگرچہ ان کا افسانوی سفر ابھی جاری ہے اب ان کی توجہ افسانے سے زیادہ ناول کی طرف ہے۔ اور اس اثنا میں انھوں نے کئی بڑے اہم ناولوں سے اردو ادب کو مالا مال کیا ہے افسانہ کی طرف ان کی توجہ کم ہو گئی ہے۔ لیکن جتنے افسانے انھوں نے گزشتہ دس پندرہ برسوں میں لکھے ہیں، اُن میں ان کے فن کی معراج دکھائی دیتی ہے۔ ان سے توقع کی جا سکتی ہے کہ وہ ابھی کئی اہم افسانے کا اضافہ اردو ادب میں کر سکتی ہیں۔

ارتضیٰ کریم

میرے بھی صنم خانے

قرۃ العین حیدر اردو فکشن کا ایک معتبر نام ہے۔ افسانوی ادب کی کوئی بھی تاریخ ان کے بغیر نامکمل تصور کی جائے گی۔ انہیں ادبی ذوق و شوق وراثت میں ملا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے ادب میں عموماً اور افسانے اور ناولوں میں خصوصاً بیش بہا تجربات کئے ہیں۔ ان کے تجربات نے اردو کے اکثر ناقدین اور مفسرین ادب کو غور و فکر کی دعوت دی۔ کوئی ان کی تخلیقات میں "شعور کی رو" تلاش کرتا ہے، کوئی "خود کلامی کی تکنیک" پر زور دیتا ہے ——— ان مباحث سے قطع نظر یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ اس نوع کی تخلیقات نے اردو کے افسانوی ادب کو وقار اور معیار بخشا اور اردو کے ناقدین کو سوچنے اور لکھنے پر اکسایا۔

میرے بھی صنم خانے ——— قرۃ العین حیدر کا پہلا ناول ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے سفینۂ غم دل، چائے کے باغ، آخر شب کے ہم سفر، آگ کا دریا، کار جہاں دراز ہے، وغیرہ ناول لکھے۔ ان کے اکثر ناولوں میں تقسیم ہند سے کچھ قبل یا بعد کے اثرات پر اظہار خیال ملتا ہے۔ مثلاً میرے بھی صنم خانے، سفینۂ غم دل اور آگ کا دریا وغیرہ میں جو زندگی یا جس تہذیب کو وہ پیش کرنا چاہتی ہیں۔ اس کا تعلق ایک خاص طبقے سے ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خود اس تہذیب کا حصہ ہیں اور ان کی زندگی وہاں سانس لیتی ہے۔ لیکن ان میں تکنیک اور مواد کے اعتبار

سے وسعت اور معنویت پھر بھی پائی جاتی ہے۔ یہ تصانیف روز اشاعت سے ادب
کے قارئین اور ناقدین کی توجہ اور مباحثے میں شامل ہیں۔ ان کی تشریح، تفسیر اور تنقید
مختلف مکتب فکر کے نقادوں نے اپنے اپنے طور پر کی ہے۔ یہ مضمون بھی اسی نوع کی
کوشش ہے۔

"میرے بھی صنم خانے" اس لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے کہ یہ ناول کی دنیا میں ناول
نگار کا پہلا قدم ہے۔ لیکن یہ پہلا قدم انہوں نے یقین اور استحکام کے ساتھ رکھا۔
یہ ناول اپنے فنی لوازم کے ساتھ ناول نگاری کے موضوعات اور تکنیک کی نئی راہیں
کھولتا نظر آتا ہے۔ ناول کے اختتام پر دسمبر ۱۹۴۷ء لکھا ہے اور سال اشاعت
فروری ۱۹۴۹ء ہے ممکن ہے ملک کی آزادی کے بعد چار ماہ میں یہ ناول لکھا گیا ہو۔
اس لئے کہ اس ناول میں زمان و مکان کی جو صورت ملتی ہے، وہ اسی بات کی طرف
اشارہ ہے۔

اس ناول کا موضوع اپنے اندر وسعت رکھتا ہے۔ اس میں اودھ کی مٹتی
بگڑتی تہذیب بھی ہے اور آزادی کے حصول کی خاطر تڑپ اور جنگ بھی، فرقہ پرستی
کی مذمت بھی ہے اور طبقاتی کشمکش کا احساس بھی۔ ماضی کی پرستش بھی ہے اور حال
سے بغاوت بھی۔ ان تمام باتوں کو ناول نگار نے نہایت فن کاری سے ناول کے قالب
میں بیان کیا ہے۔ بعض لوگ خواہ مخواہ اس میں شعور کی رو کی تکنیک کی بات کرتے ہیں۔
جب کہ یہ ایک مربوط اور مسلسل کہانی ہے۔ جس میں زندگی اور تہذیب کی بھر
پور عکاسی ملتی ہے۔

وہ صفحہ جہاں ناول کا عنوان لکھا ہے۔ وہیں تین الفاظ ملتے ہیں۔ (۱) تراشیدم
(۲) پرستیدم۔ (۳) شکستم۔ اور اس کے ساتھ اقبال کی یہ رباعی یاد آتی ہے ؎

ہزاراں سال با فطرت نشستم
با و پیوستم و از خود گسستم
و لیکن سرگذشتم ایں دو حرف است
تراشیدم، پرستیدم، شکستم (رباعیات، لالۂ طور، پیام مشرق)

یہ رباعی بھی ناول کے موضوع کی وضاحت کرتی ہے۔ اس کے علاوہ اس ناول کا نام

بھی قرۃ العین حیدر نے اقبال کی غزل کے ایک شعر سے لیا ہے ؎

تیرے بھی صنم خانے میرے بھی صنم خانے
دونوں کے صنم خاکی دونوں کے صنم فانی

ان اشعار سے جہاں ناول کے موضوع پر روشنی پڑتی ہے، وہاں ناول نگار کا اقبال سے متاثر ہونا بھی پتہ چلتا ہے۔ اس کے بعد انیسؔ کا یہ شعر ملتا ہے ؎

انیسؔ دم کا بھروسہ نہیں ٹھہر جاؤ
چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

بظاہر سادہ سا شعر، مگر معنی کی وسعت اور فکر کی ندرت کا آئینہ دار۔ یہ تمام اشعار ناول نگار نے کتاب کی تزئین محض کے لئے نہیں دیئے ان میں اشارہ ہے کہ آئندہ صفحات میں جس صنم خانے کی سرگذشت ہے۔ اس کے صنم خاکی بھی ہیں اور فانی بھی۔ اسی لئے تراشیدم، پرستیدم اور شکستم کے مراحل بھی ملتے ہیں۔ یہ صنم خانے تہذیب کے بھی ہو سکتے ہیں اور سماجی، ثقافتی، اخلاقی اقدار کے بھی۔ یہ صنم خانے "آزادی کے قبل کے اس تصور کے بھی ہو سکتے ہیں، جب صرف انگریزوں سے ملک کو آزاد کرنے کا جذبہ کارفرما تھا۔ جب فرقہ پرستی نہ تھی، کوئی ہندو، مسلمان یا سکھ نہ تھا، سب ہندوستانی اور سچے پکے ہندوستانی تھے اور صرف ایک مقصد تھا "ملک کی آزادی" اور اسی کی خاطر صرف ایک لڑائی تھی "جنگ آزادی"۔ لیکن آزادی کے حصول کے بعد "تقسیم ملک" کے احساس اور یقین کے ساتھ ہی جو لڑائیاں ہوئیں، اس نے اس "صنم خانے کے ایک ایک بت توڑ ڈالے "حب الوطنی کے، سچے ہندوستانی کے، محبت اور قرابت کے، آپسی بھائی چارگی اور قومی یک جہتی کے، "یہ صنم خانے" اس صنم تراش کے بھی ہو سکتے ہیں جس نے رات دن کی جوکھم اور محنت سے اپنی پسند کے صنم تراشے ہوں اور جب یہ صنم خانہ تکمیل تک پہنچ گیا ہو، عین اسی وقت کسی سبب یا سازش کے تحت اسے اس صنم خانے کو الوداع کہنا پڑا ہو۔

اس کے علاوہ اس ناول کے تین ابواب ہیں۔ پہلا باب "چلی جائے موری نیا کنارے کنارے" دوسرا باب "دھنستے ساحل" اور تیسرا "منزل لیلیٰ" جیسے عنوانات سے شروع ہوتا ہے۔ ان میں بھی ایک ربط اور COHERENCE ہے۔ وہ نیا جو کنارے کنارے جا رہی ہے، جب ساحل کے قریب پہنچتی ہے تو وہ دھنستے ساحل ہوتے ہیں اور جب — ان

دھندلے ساحل کی اذیت اور دشواریوں سے نکل کر منزل لیلیٰ (رات کی علامت) نظر آتی بھی ہے تو شکستہ اور بوسیدہ۔ یہ ساری چیزیں ناول کے پلاٹ کو واضح کرتی ہیں۔ اور اس کی کہانی سامنے آتی ہے۔ ملک کی آزادی کی خواہش، اس کے حصول میں ہوئی جنگیں اور ان میں ہوئی شکست یا کامیابی۔ کبھی امید کی کوئی کرن، کبھی بالکل ناامیدی، یہ اس ناول کا موضوع ہے۔

——— ان کے نوجوان چہروں پر امید اور مایوسی اور بے یقینی اور خود اعتمادی کی پرچھائیاں آنکھ مچولی کھیل رہی تھیں یہ نوجوان لوگ، ان کے شائع کئے ہوئے رسالوں اور مضمونوں کی اپیل ان کا ارگنائز کی ہوئی آرٹ کی نمائشوں کے ہجوم، ان کی تنظیم کی ہوئی ہڑتالوں اور مظاہروں کی کامیابی۔ ان میں بہت سے قید کی مصیبتیں جھیل چکے تھے۔ بہت سے پولیس کی سنگینیوں کا مقابلہ کر چکے تھے ——— (ص ۲۳)

اور اس سلسلہ میں جلسوں اور تقریروں کا اہتمام اور اس میں کہی گئی باتیں بھی ناول کے موضوع پر روشنی ڈالتی ہیں۔

——— ہم دیکھتے ہیں کہ گو دنیا میں فاشیت کو فی الحال شکست ہوئی ہے لیکن فاشسٹ ذہنیت ہمارے درمیان ہمارے خلاف برسر پیکار ہیں۔ لیکن خدا کی قسم رجعت پسندی کو شکست ہوگی۔ ہمیں ۹ اگست یاد ہے۔ ہمیں بنگال یاد ہے ——— ص ۲۵

——— یہ اسٹوڈنٹ کا سرکل کا ہے کے لئے ہے؟ ———

——— یہاں کی ملت بیضا میں قومی جوش پیدا کرنے کے لئے۔ کیونکہ ہماری قوم کو اکثریت سے پس جانے کا سخت اندیشہ لاحق ہو گیا ہے ——— ص ۵۵

یہ "قوم" اودھ اور لکھنؤ سے متعلق ہے۔ اور قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں اس زوال پذیر اودھ کی داستان سنائی ہے۔ جب انگریزوں کی سیاست و حکومت نے

ان کے جاگیردارانہ اور زمیندارانہ نظام کو متاثر کیا اور ان کے اپنے تہذیبی سرمایہ کا شیرازہ بکھیر دیا۔ وہ طبقہ جو مفلوک الحال تھا اس کے مسائل تو تھے ہی۔ یہاں اس طبقے کا المیہ پیش کیا گیا ہے، جو معتمد اور بڑا سمجھا جاتا تھا۔ جس کے افراد انگریزوں کے ساتھ اٹھتے بیٹھتے ہیں۔ ان کی خوشنودی کی خاطر کلب جاتے اور رقص کرتے ہیں اور اپنی تہذیب، معاشرت اور زندگی کے جنازے کو خود کاندھا دیتے ہیں۔ اودھ اور لکھنؤ کے زوال کی یہ داستان سرشار اور رسوا بھی پہلے سنا چکے تھے۔ لیکن ان میں اور قرۃ العین کی داستان میں فرق یہ ہے کہ ان دونوں نے معاشرہ کے خواص و عوام کو اپنے ناولوں میں جگہ دی اس کے بجائے عینی نے صرف خواص کو اس ناول کا کردار بنایا۔ وہ طبقہ جو جاگیردارانہ نظام کا امین تھا، جن کے محلوں اور درباروں سے تمام سماجی، تہذیبی، ثقافتی اور اخلاقی اقدار کی شروعات ہوتی تھی اور جو ایک خاص عظمت، شان اور شوکت کی علامت تھا۔ ناول نگار نے کئی مقامات پر اپنے موضوع کی وضاحت کی ہے مثلاً یہ جملے اور اقتباس ملاحظہ ہوں:

——— ہائے وہ بھی کیا زمانے تھے جو گذر گئے۔ عباسی خانم کہا کرتیں۔ جب غفران منزل غفران منزل تھی کہ رات کا وقت ہے۔ چاندنی چھٹکی ہوئی ہے۔ بیلا پھول رہا ہے...... بڑے کنور صاحب خلد آشیانی مہتابی پر بیٹھے پیچوان گڑگڑا رہے ہیں۔ محفل جمی ہے ——— ص ۶۷

——— اور اب یہ دیکھتی تھیں کہ باہر خاک اڑتی ہے گھوڑوں کی سفید جوڑیوں کی جگہ ایک حماقت زدہ سی موٹر پڑیا برساتی میں کھڑی ہے ——— ص ۶۷

——— ریاست کی ماہانہ آمدنی گھٹتے گھٹتے پہلے سے آدھی بھی نہ رہی تھی۔ اور زمین کا اتنا بڑا عملہ رکھنے کی اب نہ ضرورت تھی نہ اس کا خرچ پورا ہو سکتا تھا ——— ص ۶۷

عباسی خانم کہتیں:

———— کیا دن تھے، جب لکھنؤ لکھنؤ تھا۔ ارے اب یہ
کونوں شہروں میں شہر رہے موا دیس دیس کا جناور آکر بھر گیا ہے
سارا یکو ایک بنگالی، پنجابی، سندھی دلّی والے۔ سب ہی آ بسے
ہیں۔ زبان یہاں کی بگاڑ دی۔ ہوا کو یہاں کی گندا کر دیا ـــ ص ۹۹

اور یہ اقتباس تو پوری تصویر پیش کرتا ہے:

تہذیب کے مرکزوں اور گہواروں میں پلنے والے
دربدر کی ٹھوکریں کھانے کے لئے صحراؤں کی طرف نکل گئے۔
امام باڑے ویران اور مسجدیں شکستہ ہو گئیں، پرانے خاندان
مٹ گئے۔ زندگی کی پرانی قدریں خون اور نفرت کے آندھیوں کی
بھینٹ ہو گئیں۔ ایک عالم تہ و بالا ہو گیا۔ وہ تہذیب ہندوؤں
اور مسلمانوں کا وہ معاشرتی اور تمدنی اتحاد، وہ روایات، وہ زمانے
سب کچھ ختم ہو گیا ———— ص ۴۳۶

مندرجہ بالا اقتباسات نقل کرنے کا مقصد یہ ہے کہ ناول کا موضوع واضح ہو کر سامنے آئے۔ اس لحاظ سے اس کا پلاٹ منظم ہے۔ کیوں کہ اس میں واقعات کی ترتیب وتنظیم نہایت فن کاری سے کی گئی ہے۔ اس لئے قصہ میں ربط وتسلسل بھی ملتا ہے۔

—— پہلی جنگ عظیم کے بعد ہندوستان میں متوسط یا بورژوا طبقہ سرمایہ دارانہ نظام کی آمد سے ہراول دستہ کے طور پر ابھرنے لگا تھا۔ وہ ایک نئی میزان اقدار اپنے ساتھ لایا تھا۔ جس کا براہ راست ٹکراؤ فیوڈل طبقہ کی قدروں سے تھا۔ یہ کشاکش لکھنؤ جیسے بڑے تہذیبی مرکزوں میں زیادہ نمایاں تھی۔ اس ناول میں اس آویزش کو مصنفہ نے خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے ———— جس کے نتیجے میں قاری اول تا آخر کہانی میں خود کو شریک رکھتا ہے۔

اس کشاکش اور ٹکراؤ کو آگے بڑھانے اور قصہ کو ارتقا بخشنے کا کام مختلف کرداروں کے ذریعہ انجام پاتا ہے۔ ناول کی کامیابی بہترین کردار نگاری پر بھی ہوتی ہے۔ "میرے بھی صنم خانے" میں کردار نگاری کی اچھی مثالیں ملتی ہیں۔ اس کے پہلے باب میں تمام کرداروں کا تعارف ہے اور اس تعارف کے ساتھ ہی کہانی ارتقا کی منزلیں

طے کرتی ہے۔ یہ کردار ناول کے پلاٹ کو منظم و مربوط کرتے ہیں۔ یہاں کرداروں کی افراط ہے لیکن سبھی کردار پلاٹ کے مناسب ہیں۔ اکثر کرداروں کا تعارف کسی ماحول، فضا یا کسی کردار کے پس منظر میں سوچ اور خیال کے ذریعے کرایا گیا ہے۔ اس طرح سوچنے والا اور سوچا جانے والا، دونوں کردار تمام خوبیوں اور خرابیوں کے ساتھ قاری سامنے آجاتے ہیں۔

رخشندہ اس ناول کا مرکزی اور اہم کردار ہے۔ یہ کردار ناول کے آغاز سے ہی ابھرتا ہے۔ اور جوں جوں کہانی آگے بڑھتی ہے، یہ کردار بے نقاب ہوتا جاتا ہے۔ رخشندہ، نور روشی اور رخشندہ عرفان بھی کہلاتی ہے۔ دراصل کرواہا راج کے زمیندار کنور عرفان علی کی لڑکی ہے اور کنور عرفان علی:

——— انہوں نے رخشندہ کو مکمل آزادی دے رکھی تھی۔ کیونکہ وہ جانتے تھے کہ وہ اس کا غلط استعمال نہیں کرے گی۔ اس نے میرس کالج میں پانچ سال کا کورس ختم کرکے بیچلر آف میوزک کی ڈگری لی تھی۔ اس نے الموڑے کے کلچر سینٹر میں رقص سیکھا تھا، وہ اپنے دونوں بھائیوں (پی جو۔ پولو) کے ساتھ دلکشا کلب جاکر انگریزی ناچ میں شامل ہوتی تھی۔ وہ پی جو کی کار یا اپنی سائیکل پر جب چاہتی اور جہاں چاہتی آجا سکتی تھی اس کے ان گنت دوست تھے اور وہ سوسائٹی میں بے حد ہر دلعزیز تھی ——— ص ۹۰

پھر دوسری جگہ اسی کردار کے دوسرے نقوش ایک اور کردار سلیم کی سوچ کے ذریعہ ان الفاظ میں اجاگر ہوتے ہیں:

——— اری رخشندہ ——— تم اتنی خوبصورت ——— اتنی مقناطیسی کیوں ہو۔ تم اپنے سفید، چھوٹے چھوٹے، ایرانی بلیوں کے ایسے ہاتھ کشن پر رکھ کر اس طرح کیا کیا کئے جا رہی ہو۔ تمہاری کالی آنکھیں اپنی خاموشی میں کیا کیا سناتی رہتی ہیں۔ تم جن الف لیلوی محرابوں میں سے نکل کر آئی ہو، ان محرابوں ان جھروکوں کے پیچھے کون سے اسرار پنہاں ہیں۔ جن کی وجہ

سے، جن کے اثر سے تم اتنی مغرور ہو، اتنی الگ تھلگ
سب سے اتنی مختلف نظر آتی ہو........ یہ لڑکی
جو اس سفید برفیلی مسہری پر کشنوں کے سہارے
لیٹی تھی یہ مجسمہ جو کنوارپن کی تقدیس اور مکمل
عورت پن کی الوہیت کے اس امتزاج نے تیار کیا تھا۔
یہ مجسمہ جو صدیقہ مریم اور وینس ڈی میلو کا
امتزاج تھا۔ یہ مریم کی سی تصدیق والی لڑکی، مریم۔
جس کی نسوانیت کے مکمل ترین تصور کے آگے سوچا بھی
نہیں جاسکتا ———— ص ۱۶۷

اس اقتباس سے نہ صرف رخشندہ کے کردار پر روشنی پڑتی ہے بلکہ سلیم اور اس کے تعلقات بھی واضح ہوتے ہیں۔ دراصل دونوں ایک دوسرے کو چاہتے ہیں، پسند کرتے ہیں۔ مگر اس کا اظہار نہیں کر پاتے۔ اس کی وجہ بھی الگ الگ ہے۔ رخشندہ کو اپنی برتری کا احساس تھا اور سلیم کو اپنی محنت اور عزت پیاری تھی۔ چنانچہ رخشندہ کے اس پہلو کو ایک جملہ میں ناول نگار نے یوں سامنے لایا ہے:

—— —— رخشندہ خاموش رہی، وہ عفران منزل کے کنور عرفان علی خاں کی بیٹی تھی۔ وہ پچھپیچر اینگلو انڈین کیبرے ناچنے والی لڑکیوں سے بات کرنا پسند نہ کرتی تھی ————

یہی رخشندہ جب کہ واہاراج کی زمینداری ختم ہو جاتی ہے اور سماج نئی تبدیلیوں کا شکار ہوتا ہے۔ تو وہ ناچنے والی لڑکی جس سے وہ بات کرنا پسند نہ کرتی تھی، اسے "ہلو ایمیلی" کہتی ہے۔ اس کے نفسیاتی پہلو کو ناول نگار نے اس جملے سے ظاہر کیا ہے:۔

———— ممّا چائے تیار کر رہی تھے۔ چائے پی لو پھر میں تمہیں پیانو سناؤں گی۔" اسے یہ سوچنے کی بھی ضرورت نہ سمجھی کہ تم رخشندہ عرفان علی، اتنی اعلیٰ وارفع وباعزت ہستی اس تھکے میرے اس کمرے میں بیٹھی ممّا کی بنائی ہوئی چائے کس طرح پی رہی ہو یہ

بھی وہی واقعیت تھی اور واقعیت اور حقیقت بذات خود اپنی سب سے بڑی، سب سے مکمل تفسیر ہے ——— ص ۳۱۳

اتنا ہی نہیں، وہ دونوں پیالوں بجاتی اور سنتی ہیں، البم دیکھتی ہیں اور آلوی کورٹ اور غفران منزل کے درمیان کوئی خلیج نہ رہی تھی۔ بلندی اور پستی کا یہ عالم کہ وہ رسالہ جو رخشندہ اور اس کے ساتھی نکالتے تھے، جب روپیہ نہ ہونے کی وجہ سے بند ہو گیا۔ تو اسی رقاصہ نے اس کی مدد کی ——— یہ المیہ دراصل صرف رخشندہ کا نہیں بلکہ پوری ایک قوم کا ہے۔ جس کی پیش کش میں ناول نگار کامیاب ہے۔

بعض ناقدین نے رخشندہ کی محبت کا گرفتار اس ناول کے ایک کردار ادشیر لہری کو بتایا ہے جو مصور ہے اور سلیم کا دوست بھی۔ جب کہ ادشیر لہری کے ذہن میں کوئی اور ہی تصویر ہے۔ دراصل سلیم اور رخشندہ ایک دوسرے کو چاہتے ہیں۔ مگر اس کا اظہار کہیں نہیں کرتے۔ وجہ یہ ہے کہ دونوں اپنی اپنی انا میں گم ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کے متعلق سنجیدگی سے سوچتے ہیں۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو جتنا رخشندہ نے سلیم کے متعلق سوچا اور خیالات کے تانے بانے بنے ہیں اور کسی کردار کے بارے میں نہیں، کم از کم ادشیر لہری کے متعلق تو بالکل نہیں سوچا۔ ادشیر لہری ایک مثالی تصویر ضرور بنانا چاہتا ہے مگر وہ کبھی اس نہج پر سوچتا ہی نہیں۔ وہ اگر سوچتا بھی ہے تو یوں کہ "یہ سب محض جسم ہی جسم ہیں۔ صندلی، گرم، خوبصورت، روح کہیں نہیں ملتی۔ کہیں نہیں ملتی"

اس کے برعکس رخشندہ جب سلیم کے ساتھ کرسمس کے موقع پہ ناچتی ہے، اور گھر واپس آتی ہے تو اس کے متعلق سوچتی ہے اور ساتھ ہی اسے ماضی بھی یاد آتا ہے۔ جب اس نے ایک غیر ملکی ہوٹل میں کسی اجنبی کے ساتھ ایک شام گذاری تھی اور پھر وہی شخص یعنی سلیم جب تبادلہ کے بعد لکھنؤ آتا ہے اور وہ اپنے دوست پی چو سے ملنے غفران منزل آتا ہے تو گاڑی کا ہارن سن کر:

——— رخشندہ اکتاہٹ کے ساتھ اٹھی اور کمرے کی ملبائی طے کر کے باہر برآمدے میں آ گئی۔ اور ریلنگ پر جھک کر اس نے دیکھا کہ وہ سانولا، الو کھا، مغرور، سیاہ آنکھوں اور لمبی پلکوں والا اجنبی اس کے سامنے کھڑا بڑی بے نیازی سے چاروں طرف دیکھ کر شاید کسی نوکر کو آواز دینے والا ہے۔

اوہ —— یہ وہی ہے۔ یہ وہی ہے، یہ وہی ہے

—— وہ تو اسے جانتی تھی۔ اسے ہمیشہ سے معلوم تھا
وہ کبھی نہ کبھی آئے گا۔ وہ کبھی نہ کبھی ضرور اس سے دوبارہ
ملے گا.......۔ آپ ڈاکٹر سلیم ہیں؟ —— ص۱۱۱

ادھر سلیم کے خیالات یہ تھے:

—— یہ وہی تھی۔ وہی تھی۔ جس کے امرت شیر گل
کے سے سیدھے سیاہ بال تھے۔ جس کا میٹ وتا کا سا اسپانوی یا ارمنی
چہرہ تھا، جسے دیکھ کر جی گھبراتا تھا اور لگتا تھا کہیں آگ بھڑک
اٹھی ہے..... وہ تو اسے جانتا تھا۔ اسے ہمیشہ سے معلوم تھا
زندگی کے کاروانوں کے ساتھ گھومتے ہوئے وہ کبھی نہ کبھی اسے
دوبارہ ملے گا۔ کہیں نہ کہیں ضرور اسے دیکھ پائے گا —— ص۱۲۱

وہ ایک دوسرے کے تئیں کشش رکھتے ہیں اور چاہت بھی۔ لیکن جو چیزیں انہیں اظہار سے روکتی اور ہمیشہ کے لئے ایک ہونے میں مانع ہوتی ہیں، وہ طبقاتی تفریق ہے۔ رخشندہ جو مٹتی ہوئی تہذیب اور لٹتے ہوئے نام نہاد جاگیردار گھرانے سے تعلق رکھتی تھی اور سلیم جو اپنی محنت اور لیاقت سے ڈاکٹر ہوا تھا۔ سلیم جو سنجیدہ انسان تھا، جو ان تمام انسانوں اور ان کے ماحول کے متعلق اس طرح کا خیال رکھتا تھا:

—— وہ بے چینی سے اٹھ کھڑا ہوا۔ یہ بیکار، بے مصرف
امیرزادے جو اسی طرح کلبوں میں سگار کے دھوئیں اڑاتے اور کوک
ٹیل کے گلاس خالی کرتے کرتے سوسائٹی کے اسکنڈلز پر زندہ رہتے
ہوئے اپنی عمریں بتاتے ہیں۔ وہ ان کی اس دنیا سے اتنا عاجز تھا۔ ص۱۲۳

اور وہ جس کو چاہتا تھا، یعنی رخشندہ وہ اس دنیا کی تھی۔

—— اسی جگمگاتے ہوئے مجمع میں شامل تھی۔ جو وہاں
موجود تھا۔ یہ سب لوگ امیر پور راج کا انور اعظم اور
سارنگ پور کا کرسٹابل اور حفیظ احمد اور .... کا
خاندان —— ص۱۲۳

دراصل سلیم اور رخشندہ کی محبت اور وجاہت کی کشمکش سے ناول نگار نے فائدہ اٹھایا ہے اور اس طرح وہ سماج کی سب کی سب سے بڑی سچائی طبقاتی تفریق کے مسائل کو سامنے لاتی ہیں۔ رخشندہ کے والد جو جاگیر دار ہیں۔ وہ اپنی بیٹی کا رشتہ اپنی برابری میں چاہتے ہیں۔ اور کنور رانی نے امیر پور راج کے صاحب زادے انوراعظم کا اس کے لیے انتخاب بھی کیا ہے۔ وہ چودھری شمیم سے انوراعظم سے متعلق باتیں کرتی ہیں تو چودھری شمیم جو خود ہی رخشندہ پر نظر رکھتے تھے، انوراعظم کے کردار پر شک کا اظہار کرتے ہیں کہ وہ ایک رقاصہ کے ساتھ موٹروں میں گھومتے پھرتے ہیں، لوفر ہیں۔ اس کے بعد کنور رانی جو کچھ سوچتی ہیں، وہ بھی اس زوال پذیر تہذیب اور معاشرت کو بے نقاب کرتا ہے:

——— انہیں چودھری شمیم کی رائے سے اتفاق تھا کہ انور اعظم لوفر لڑکا ہے۔ قطعی ہو گا لیکن اس لحاظ سے لوفر کون نہیں ہوتا۔ خود کنور صاحب اور بڑے کنور صاحب جنت مکانی خدا ان کی روح نہ شرماوے، اپنے زمانوں میں کسی سے کیا کم تھے مگر گھر والی تھے۔ ان کو اتنی ہی چھپا کے رکھے کسی کو یاد نہیں ———

کہ انور اعظم کی برائیاں بھی اچھائیاں نظر آتی ہیں۔ اور سلیم جو نوکری کرتا تھا انہیں قطعی پسند نہ تھا:

——— وہ الڑکھا، خوبصورت، مغرور اور خود پسند شخص سلیم بھی اب ہر اتوار کو وہاں نہ آتا تھا۔ انہیں وہ شخص بالکل پسند نہیں تھا۔ وہ اس نودولتیے متوسط طبقے کا ایک نمائندہ تھا۔ جس سے وہ اتنی نفرت کرتے تھے۔ وہ کسی تعلق دار یا زمیندار خاندان کا لڑکا نہ تھا۔ اس کے دادا یا پردادا کے پاس شاہی کے وقتوں کے یا انگریزوں کے دیئے ہوئے خطابات نہ تھے یعنی وہ اس طبقے کا فرد تھا جو اپنے پیشوں سے روزی کماتا تھا ——— ۲۹۲

سلیم کی یہی بات ان کے نزدیک خرابی اور برائی تھی اور اس کے مقابلے میں انوراعظم انہیں پسند تھا:

———— وہ اور سلیم دو بالکل مختلف دنیاؤں سے تعلق رکھتے تھے۔ انور اعظم پرانی دنیا کے سفیروں کے آخری نمائندوں میں سے تھا .... اور سلیم ان رنگ محلوں کی طرف سے بالکل بے پرواہ اور بے تعلق تھا۔ وہ ان کی دم توڑتی ہوئی جگمگاہٹ سے بالکل متاثر نہ تھا اور اس لحاظ سے کوئی زینت ریاض کوئی شہلا رحمٰن کوئی حمیدہ تنویر اس سے کہیں زیادہ قریب تھی کیونکہ وہ اسی کی دنیا کی رہنے والی تھی ————

سلیم کو یہ بات معلوم تھی کہ کنور صاحب اسے کیوں ناپسند کرتے تھے۔ لیکن سلیم خود یہ سوچتا کہ:

———— یہ لوگ یقیناً بہت دلچسپ تھے۔ یہ کنور رانی اور راجکمار کہلانے والے لوگ جن کی سالانہ آمدنی کسی کانپور یا بمبئی کے تاجر کی ایک مہینے کی کمائی سے بھی کم تھی۔ یہ لوگ جو شیشے کے ٹوٹے پھوٹے گھروں میں رہتے تھے اور مصر تھے کہ انہیں شیش محلوں کا باسی سمجھا جائے ————

درحقیقت یہ ایک ترقی پسند اور دور اندیش نوجوان کے خیالات ہیں۔ جو بدلتی ہوئی زندگی اور وقت کے مزاج پر نگاہ رکھتا ہے۔ اسے معلوم ہے کہ یہ زمین داری اور جاگیرداری زیادہ دنوں کی مہمان نہیں۔ جس خوبصورتی اور فن کاری سے قرۃ العین حیدر نے رخشندہ اور سلیم کے کرداروں کے ذریعہ اپنی بات کہی ہے اور تہذیب کا جو نقشہ پیش کیا ہے۔ وہ ناول کے موضوع کو واضح کرتا ہے، اس میں آفاقیت پیدا کرتا ہے۔

رخشندہ اس ناول کا مرکزی کردار ہے اور اس کے ارد گرد باقی دوسرے کردار گھومتے ہیں۔ رخشندہ کی اس جماعت یا ٹیم میں کرن، گنی، ڈائمنڈ، کرسٹابل، وملی، حفیظ احمد اور اس کے دونوں بھائی پی چو اور پوتو شامل ہیں۔ ان کے نزدیک مذہب، ذات اور قوم کی کوئی تفریق نہیں۔ اسی لئے رخشندہ کے ساتھ گنی اور ڈائمنڈ بھی شامل ہیں اور سلیم اور پی چو کے ساتھ کرن اور وملی بھی۔ اس کے علاوہ حفیظ احمد کا کرسٹابل سے عشق پھر شادی۔ یہ آپس میں بے تکلف ہیں اور بجائے ذہن و دماغ کے دل سے سوچتے ہیں۔

وملی ریڈیو پر انگریزی ڈرامے پروڈیوس کرتا ہے۔

پی چو ذہین ہے اور پرانی قدروں سے عاجز بھی وہ ایک باغیانہ ذہن رکھتا ہے چنانچہ ریاست کا چھوٹا بیٹا ہونے کے باوجود اس نے ایر فورس میں درخواست دی اور پھر I.P.S کے مقابلہ میں کامیاب ہو کر لکھنؤ ہی کی ملٹری پولیس میں اس کا تقرر ہو گیا۔ اور ملک کی آزادی کی جنگ میں مارا گیا۔ اپنے خیالات کے باعث ہی رخشندہ اور پولو کے مقابلے میں "پی چو" کنور صاحب اور کنور رانی کے لیے "پرابلم چائلڈ" ثابت ہوا تھا۔

اس کے برعکس پولو چھوٹا موٹا پرنس آف ویلز تھا۔ خاموش طبیعت، سنجیدہ، اکم سخن، اس کی ساری دلچسپیاں فلائنگ کلب اور کتوں تک محدود تھیں۔ اس کی نسبت لڑکپن میں اس کے ماموں کے ہاں کر دی گئی تھی۔ کرن ایک صحافی ہے اور نیشنل ہیرالڈ کے دفتر میں کام کرتا ہے۔ ملک میں ہونے والے انقلابات اور تحریکات پر اس کی نگاہ ہوتی ہے وہ سکون کا متلاشی ہے ———

یہ تمام لوگ ایک رسالہ 'نیا ایرا' نکالتے تھے۔ رخشندہ بیگم کا یہ حلقہ وسیع بھی تھا اور ترقی پسند بھی۔ چنانچہ اس گروپ سے متعلق سید افتخار علی یوں سوچتے ہیں:

——— یہ حلقہ ان سب سے الگ تھلگ دوسروں کو گالیاں دینے اور اپنا پروپیگنڈہ کرنے کے بجائے خاموشی اور خلوص سے اپنے کام میں مصروف تھا۔ ملک کی ایک بڑی جماعت کے ترقی ترقی پسند عناصر سے ہمدردی رکھنے والے اس گروہ میں سرمایہ دار بھی تھے، بورژوا بھی اور پرولتاری بھی۔ لیکن کوئی پوزنیر نہ تھا فریب دینے والا نہ تھا۔ یہ لوگ مرلاز اور ڈالمیا کو گالیاں دینے کے بعد صوفوں پر نیم دراز ہو کر سگریٹ سلگانے کے بجائے اپنی موٹروں میں بیٹھ کر کسانوں کے لیے کام کرنے کے واسطے دور دراز کے علاقوں تک جاتے تھے ———

——— سید افتخار علی نے نیا ایرا کی فائل اٹھا کر دیکھی یہ بھی بے حد اکھڑ رسالہ تھا جسے راجکماریاں اور ردھوپ میں پیدل گھومنے والے فن کار اکٹھے مل جل کر شائع کرتے تھے۔ لیکن اس میں بھی ان کا ذاتی پروپیگنڈہ کہیں نہ تھا صفحہ ۲۰۰

یہ گروپ بھی اپنے آپ میں ایک کردار ہے۔ اور ناول نگار نے ان کے اعمال و افعال کے

اظہار کی خاطر ہی سیّد افتخار علی کی سوچ کا سہارا لیا ہے۔

اس ناول کا ایک کردار خورشید بھی ہے۔ یہ ناول کا نہایت اہم اور متحرک کردار ہے، جو باغیانہ ذہن رکھتا ہے۔ وہ چودھری اصغر علی کا بیٹا ہے اور قمر آرا اس کی بہن۔ وہ اپنے انقلابی خیالات کی وجہ سے گھر چھوڑ چکا ہے۔ اس کردار کو ناول نگار نے اس طرح متعارف کرایا:

——— خورشید۔ خورشید۔ اس کے پاس اس کے اپنے کپڑے کبھی نہ ہوتے تھے۔ کسی نے کوٹ دے دیا وہ پہن لیا۔ کسی کا کمبل یا شال اوڑھ لی۔ کسی کی چادر لپیٹ لی اور کامریڈ خورشید عفران منزل چلے آرہے ہیں۔ اپنی ذاتی ضروریات سے زیادہ جو چیز بھی اس کے پاس ہوتی وہ فوراً پارٹی کے دوسرے ساتھیوں کو دے دی جاتی ...... لمبی سی سرخ رنگ کی لاری ——— میں جس پر سرخ جھنڈا لہرایا کرتا تھا، وہ اکثر ڈاکٹر محمود الظفر اور ڈاکٹر رشید جہاں اور ان کے رفیقوں کے ساتھ جانے کا ہے میں مصروف گھومتا نظر آتا تھا ...... اس کے اور عفران منزل کے سیاسی خیالات میں بڑا زبردست اختلاف تھا ———

جب پی چو، پو لو اور رخشندہ وغیرہ اسے چھیڑتے اور تنگ کرتے تو اس کا مافی الضمیر جھلک پڑتا ہے:

——— ارے تم زوال پذیر زمیندار لوگ کیا کھا کر ہمیں تنگ کرو گے ——— ص۱۰۱

ٹھیک اسی نوع کا ایک کردار "علی" ان کے ناول "سفینۂ غم دل" میں بھی ملتا ہے ——— ایک بار کافی تناؤ اور الجھن کی حالت میں اس نے رخشندہ سے جو باتیں کہیں وہ بھی اس کے مزاج کو ظاہر کرتی ہیں اور آنے والے تبدیلیوں کا پیش خیمہ ہیں:

——— میں تمہیں مار ڈالوں گا، جان سے تم سب کو۔ عفران منزل کی اینٹ سے اینٹ بجا دوں گا، کروا صاراج تباہ ہو جائے گا۔ کروا ماراج کس کا؟ کسانوں کا۔ عفران منزل کس کی؟ مزدوروں کی ———

انقلاب زندہ باد ______ ص ۱۰۲

ناول نگار نے اس کی کردار نگاری میں بھی کمال دکھایا ہے۔ خود اپنی طرف سے ایک جملہ بھی نہیں کہا اور ساری باتیں، یہ ساری گذری باتیں جو رخشندہ کو قمر آرا کی کالی جھکی پلکیں دیکھ کر یاد آئی ہیں، ان سے اس کردار کے نقوش ابھارے ہیں ______ یہ کردار ہمیں گئودان کے "گوبر" کی یاد دلاتا ہے۔ فرق اگر ہے تو طبقہ کا۔ گوبر ایک مفلوک الحال اور نچلے طبقے کا کردار ہے۔ جو بغاوت تو کر سکتا تھا، مگر خورشید کی مانند چیلنج نہیں کر سکتا تھا اور گوبر کی بغاوت فطری تھی، وہ اس کی مجبوری ہو سکتی تھی، اپنی محرومیوں اور ظلم کی شدتوں سے اسے نکلنا تھا اس کا حل اسے تلاش کرنا تھا جس نے اسے بغاوت پہ اکسایا۔ لیکن خورشید، ایک ایسے طبقے کا فرد ہے جو خوش حال ہے۔ جس کی جاگیرداری اور زمینداری ہے۔ جو اچھا کھا، پہن اور اوڑھ سکتا ہے۔ اس کے باوجود طبقاتی جبر و بیداد کے خلاف جنگ کرنا بڑی بات ہے اور اپنی تمام آسائشوں اور نرم گدوں سے نکل کر گھر چھوڑ دینا اس کردار کی زندگی اور باظرفی کا ثبوت ہے۔ اس لحاظ سے عینی کا یہ کردار منفرد ہے۔ یہ وہ کردار ہے جو اکیلا انقلاب کی آگ میں جلا ہے۔ ورنہ دوسرے کردار رسائل تو نکالتے ہیں۔ سماج اور ملک کے مسائل پر غور بھی کرتے ہیں۔ مگر ان کا حل ان کے پاس نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ خود زوال پذیر لوگ ہیں۔ ان کے اپنے مسائل خود ان سے حل نہیں ہوتے۔ یہ ایسے افراد ہیں جو جھوٹی شان و شوکت کے لبادے میں لپٹے ہیں۔ آنے والے انقلاب کو محسوس بھی کرتے ہیں، مگر تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہیں۔

عباسی خانم ایک جہاں دیدہ کردار ہے۔ پرانے وقتوں کی یادگار ہے۔ مختلف تغیرات اور انقلابات اس کی آنکھوں نے دیکھے ہیں۔ وہ حال کو دیکھ کر کڑھتی ہیں اور شاندار ماضی کو یاد کرتی ہیں، جب عنفوان منزل میں ان کے مطابق، شان و شوکت، عزت و منزلت، دولت و ثروت کا ڈیرا تھا۔ یہ عباسی خانم جو بلبل ہزار داستان تھیں، اس کردار کے ذریعہ ناول نگار نے اس عہد کی تہذیب و معاشرت کو اجاگر کیا ہے۔

رخشندہ کی ماں، کنور رانی سلطنت آرا بیگم بہت موڈرن خاتون تھیں۔ مہینے میں ایک آدھ بار کسی فلاور شو کی صدارت، یا ضلع کی سالانہ بیڈ منٹن ٹورنامنٹ کے تقسیم انعامات یا گورنمنٹ ہاؤس کے ایٹ ہوم کی شرکت اور اسی طرح کے دوسرے بیکار فیشن ایبل، سوشل

فرائض جو ان کے سر پر آپڑتے تھے۔ وہ بڑے مزے سے انجام دے لیتی تھیں۔ لیکن اس کے باوجود پرانے وقتوں کی وضع داری ان میں اسی حد تک موجود تھی کہ دن بھر میں کنور صاحب سے ان کی آوفیشل قسم کی ملاقات صرف دوپہر کے خاصے کے وقت ہوتی تھی۔ ص ۴۵
.... کنور رانی کی طبیعت بہت مختلف تھی۔ وہ بے تحاشا اونچے حسب نسب والی، مغرور، خود پسند، سرتاپا کنور رانی ہی کنور رانی تھیں۔ مانا ٹھیر میں اور عفران منزل میں ان کا حکم چلتا تھا...... ریاست کا کوئی اُدق معاملہ آن پڑتا تو کنور رانی بڑے دلکش انداز سے سر ہلا کر کہتیں "ای کا جانت ہیں۔ لے بس اب رہے دیو" ص ۹۱
زمیندار گھرانے کی ایک عورت کے جو تیور اور انداز ہو سکتے ہیں۔ وہ سب کے سب کنور رانی کے کردار میں نظر آتے ہیں۔ اس کی کردار نگاری میں بھی ناول نگار کامیاب ہے —— اسی طرح کنور صاحب کے کردار پر ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے۔

> —— وہ شیشوں سے بنے ہوئے اس رنگ محل میں اسی طرح بیٹھے قانون شیخ پڑھتے اور چاندی کا پیچوان گڑگڑاتے رہتے تھے۔ جو ان کے بزرگ صدیاں گذریں ان کے لئے تیار کر گئے تھے...... کنور صاحب سال کا زیادہ حصہ اپنی ریاست کے قصبے مانا ٹھیر میں گذارتے۔ جاڑوں میں لکھنؤ آجاتے۔ گرمیوں میں وائلڈ فلاور ہال نینی تال یا سوائے ہوٹل مسوری کو زینت بخشتے۔ ان کے مشغلے تعداد میں بہت کم تھے سال میں چند مرتبہ قیصر باغ کی بارہ دری کے اعلیٰ پیمانے کے مشاعروں کی صدارت، برٹش انڈین ایسوسی ایشن کا سالانہ ڈنر، گورنمنٹ ہاؤس کے ایٹ ہوم اور یونیورسٹی کے کورٹ کی میٹنگ جس کے وہ ممبر تھے۔
>
> —— ص ۵۷

اس اقتباس سے کنور صاحب کے عادات و اطوار، ان کی زندگی، ان کے مشغلے ان کی پسند وغیرہ کا واضح اندازہ ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ یہاں تلمیحات اور علامات کا بھی سہارا لیا گیا ہے۔ مثلاً "شیشوں کا رنگ محل"۔ قانون شیخ، "چاندی کا پیچوان"، وغیرہ، جن

میں ایک خاص تہذیب پوشیدہ ہے۔

مذکورہ بالا تمام کردار اپنے اپنے مزاج، اوصاف، عادات اور طبقے کی پوری پوری نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔ ناول کے تقریباً سارے کردار اس کے پہلے باب میں قاری سے متعارف ہو جاتے ہیں اور پھر اگلے صفحات میں ہمیں ان کی شناخت میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔

بعض ناقدینِ ادب کو ان کی کردار نگاری کے متعلق اعتراضات ہیں اول یہ کہ ان کی کردار نگاری کا اپنا ایک انداز ہے ظاہر سی بات ہے ہر بڑا فن کار انفرادیت قائم رکھنے کی کوشش کرتا ہے اس کا "اپنا ایک انداز" ہی اسے انفرادیت بخشتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ ان کی خامی نہیں، خوبی ہے۔

اعتراضِ دوم یہ کہ، وہ کردار کے اندر جھانکنے کی کوشش نہیں کرتیں یعنی ان کی کردار نگاری خارجی ہوتی ہے۔ داخل سے ان کا کوئی مطلب نہیں ہوتا۔ ان میں گہری نفسیات کا فقدان ہوتا ہے اور ایسا وہ دانستہ طور پر کرتی ہیں تاکہ نفسیاتی تجزیہ کے ساتھ جنسی مسائل کا اگر ذکر آئے تو اس سے بچ سکیں۔

مجھے ان اعتراضات پر تعجب ہوتا ہے کہ اردو کے نقاد ایک طرف تو قرۃ العین حیدر کی ہر تخلیقات میں "شعور کی رو" کی تکنیک بتاتے ہیں دوسری جانب ان کی کردار نگاری میں "داخلیت" کے فقدان کی شکایت کرتے ہیں۔ شاید وہ بھول جاتے ہیں کہ "شعور کی رو" میں کردار کے شعور اور نفسی کیفیت کی گرہ کشائی ہی ناول نگار کا مقصد ہے اور اسی سے وہ پلاٹ کی تعمیر کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہاں "داخلیت" پر ہی زور دیا جاتا ہے۔ جہاں تک جنسی مسائل کے ذکر سے عینی کے اجتناب کی بات ہے، اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ وہ جنس کو شجر ممنوع سمجھتی ہیں۔ اس لئے SEX کے قریب بھٹکتی بھی نہیں۔ بصورت مجبوری اس کا ذکر آ بھی جائے تو دامن کشاں گذر جانے کی کوشش کرتی ہیں۔ جس کے نتیجے میں ان کی کردار نگاری کمزور ہو جاتی ہے۔ "میرے بھی صنم خانے" کے سبھی کردار لڑکے اور لڑکیاں، بالکل بے تکلف دوست ہیں۔ ان میں سے کسی کسی کے دل میں کسی کے لئے محبت انگڑائیاں لیتی ہے لیکن اس کے اظہار کی جرأت کسی میں نہیں۔ چنانچہ

ایک بار جب فرطِ جذبات سے مغلوب ہو کر پی چو ، کرسٹا بل کو گود میں اٹھا لیتا ہے تو وہ خود کو گناہ گار اور سماج کا بڑا مجرم سمجھتا ہے اور ایک حادثہ کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنی بہن سے بھی نہیں ملتا ہے۔ حالانکہ جس فضا اور ماحول میں پی چو نے یہ حرکت کی، وہ اس کے کسی بُرے جذبات کی نشاندہی نہیں کرتا۔ لیکن ناول نگار نے اسے بہت SERIOUSLY لیا ہے۔

یہ بات تسلیم کہ وہ کرداروں کی تحلیل نفسی داخلی طور پر نہیں کر پاتیں لیکن "میرے بھی صنم خانے" کے کچھ کردار ایسے ہیں جن کی خارجی زندگی کے ساتھ داخلی کیفیات بھی ابھرتی ہیں۔ مثلاً خورشید، سلیم اور رخشندہ کا کردار یا پھر کنور رانی اور کنور صاحب کا کردار۔ رخشندہ جب دعا کے لئے ہاتھ اٹھاتی ہے تو سوچتی ہے جانے لوگ دعائیں کیا مانگتے ہیں۔ میرے پاس تو سبھی کچھ ہے۔ یہی رخشندہ اس طرح بھی سوچتی ہے کہ: اور میں پریوں کی کہانی کی راجکماری نہیں بلکہ اودھ کی ایک چھوٹی سی تنزل پذیر زمیندار کی بہت معمولی اور بہت دکھی لڑکی تھی۔"

پھر ایک اور مقام پر رخشندہ اور کنور رانی کے کردار کا تقابل کرتے ہوئے جو باتیں لکھی ہیں وہ خالصاً نفسیاتی ہیں۔ مثلاً:

> ——— لیکن کنور رانی اور رخشندہ کی طبیعت میں زمین و آسمان کا فرق تھا۔ بچپن سے نینی تال کے اسکول کے بورڈنگ میں رہنے کی وجہ سے وہ ان سے زیادہ مانوس نہیں تھی۔ سینیئر کیمبرج کے بعد وہ گھر واپس آئی تو اس نے غیر محسوس طریقے سے خود کو کنور رانی سے بہت اجنبی پایا۔ کنور صاحب اپنے بیٹوں کو زیادہ چاہتی تھیں۔ جس کا لازمی نفسیاتی ردعمل یہ تھا کہ کنور صاحب رخشندہ کو دیکھ کر جیتے تھے ———

کیا یہاں کرداروں کی داخلی کیفیات سامنے نہیں آتیں؟ یہ اقتباس اور یہ رویہ دراصل نفسیات کی ایک اہم اصطلاح کی طرف اشارہ ہے، جسے AUDIPUS COMPLEX کہتے ہیں۔

"میرے بھی صنم خانے" کے یہ کردار ان کے دوسرے ناولوں کی طرح اعلیٰ طبقے کے نمائندہ ہیں یہ پڑھے لکھے، اونچی سوسائٹی میں اٹھنے بیٹھنے والے اور خاصے انٹلکچوئل

قسم کے ہوتے ہیں۔ چنانچہ اس ناول میں بھی شعلہ پری، عباسی خانم، گل شبو وغیرہ کے علاوہ جو دراصل غفران منزل کی مہریاں اور مغلانیاں ہیں، تعلیم یافتہ اور فیشن پرست کردار ہیں۔

اعلیٰ طبقے کے یہ کردار خواہ انقلاب اور تغیر کو سمجھیں یا نہ سمجھیں، مارکس اور اشتراکیت اور مذہب کے فرق اور تعریف سے نابلد ہوں۔ لیکن فیشن کے اعتبار سے اسے تصرف میں ضرور رکھیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اندر تضاد اور اختلاف پایا جاتا ہے۔ اس DUAL CHARACTER کو عینی نے یوں لکھا ہے:

> ـــــــ سارنگ پور کا راجہ حفیظ احسن خاں جو خیالات کے لحاظ سے بڑا پکا سرخ بنتا تھا اور طالب علمی کے زمانے میں کس ستابل سے شادی کرنے سے پہلے روس تک ہو آیا تھا، کہہ رہا تھا" زرینہ کے انفلوائنزا سے اچھا ہونے کی خوشی میں اماں بیگم نے میلاد شریف کروایا۔۔۔۔ (بھئی آپ لوگ بس مذہب پر ہی عنایت کیجئے۔ اس ترقی پسندی سے ہمیں معاف رکھیئے۔) کرن سیڑھیوں پر چپکا بیٹھا سب کی باتیں سنتا رہا (وہ اپنا ہر مضمون یا نظم شروع کرنے سے پہلے غیر ارادی طور سے "اوم" لکھ لیا کرتا تھا۔ اور پھر مضمون پر نظر ثانی کرتے ہوئے اسے کاٹ دیتا تھا ـــــــ ص ۲۳۴

یہ اقتباس انسان کی نفسیات کے کئی پہلو سامنے لاتا ہے۔ حفیظ خاں تو میلاد کرواتا ہے اور کرن جو کام کرنے سے پہلے اوم لکھتا ہے۔ یہ سب شخصیت کے تضاد کو ظاہر کرتے ہیں ــــــ اشتراکیت عہدِ نو کا ابھرتا ہوا فلسفہ تھا۔ نئی انسان دوستی کا فلسفہ تھا۔ اسے فیشن کے طور پہ یہ لوگ اوڑھ تو لیتے ہیں مگر وہ ان کی طبقاتی نفسیات سے میل نہیں کھاتا تھا بچپن سے مذہبی تعلیم کے جن اثرات نے ان کے داخلی کردار کو بنایا ہے۔ وہ اس نئے لباس میں بھی جھانکتے رہتے ہیں۔ یہ بھی نفسیاتی ژرف نگاہی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ صرف خورشید ایک ایسا کردار ہے۔ جو انقلاب آشنا ہے اسی لئے وہ ان کھوکھلے انقلابی ذہن والوں سے کنارہ کشی اختیار کر لیتا ہے۔ اس مطالعے کے بعد ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس ناول میں قرۃ العین حیدر کی ناول نگاری مناسب اور فن کے اعتبار سے مکمل ہے۔ یہ ایک الگ بات ہے کہ ان کے اکثر کردار مثالی نظر آتے ہیں۔ چنانچہ بقول پروفیسر وقار عظیم عینی کے تمام کردار بہت معصوم۔ بہت نیک سرشت اور اعلیٰ وارفع ہیں، ——— لیکن ان میں کمزوریاں بھی ہیں۔ مثلاً پی چو کا حفیظ احمد خان کی بیوی کرسٹابل کو جذباتی ہو کر گود میں اٹھانا وغیرہ۔ اس لحاظ سے ان کے کردار کو شرر یا نذیر کے کرداروں سے مماثل قرار دینا، کچھ زیادہ صحیح نہیں۔ ہاں یہ سچ ہے کہ ان کے نسوانی کردار یا مرد میں کوئی خاص فرق سوائے جنس کے نظر نہیں آتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ جس طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہاں اس قسم کا کوئی تکلف نہیں ہوتا اور مرد اور عورتیں شانہ بشانہ زندگی کے میدان میں کام کرتی ہیں۔

کردار نگاری کا بہت کچھ انحصار مکالمہ نگاری پر ہوتا ہے۔ چنانچہ اس ناول کے کردار جس طبقے سے متعلق ہیں اس کی نمائندگی ان کی زبان بھی کرتی ہے۔ یہاں اودھ کی تہذیب و تاریخ کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ اس لئے کردار بھی اسی ماحول کے ہیں۔ تعلیم یافتہ افراد کی زبان تو خیر بڑی حد تک علاقائی اثر سے دور ہو جاتی ہے۔ اس لئے کنور صاحب، سلیم خورشید، شہلا رحمٰن اور رخشندہ وغیرہ کی زبان اور ان کے مکالمے میں اتنا فرق نہیں۔ لیکن کنور رانی، عباسی خانم، گل شبو وغیرہ ایسے کردار ہیں، جو اودھ کی زبان بولتے ہیں۔ ان کے مکالمے بھی اسی نوع کے ہیں۔ چند مثالیں دیکھئے:

——— اللہ چودھرائن تمہری بات پہ ہارت سو بیرا ہو گوا۔ ہم تو سوچت رہن انتی امبیر کر دیہن۔ اب تم نہ آئیہو" امیر پور کی بیگم نے کہا۔ ص۵۳

——— "پی جو موٹریا کھٹ سے گئے رہن ابھی ہاں سے اب لگ نا ہیں آئے سکن" کر دا ہارا۔ گی کنور رانی نے جواب دیا۔ ———

——— شعلے پری برآمدے میں آکر بولی ——— "لالے تم کا میاں بلاوت ہیں۔ ص۵۶

جب رخشندہ نے گل شبو سے قمر آرا کو بلانے کے لئے کہا تو اس کے مکالمے دیکھئے:

——— وہ کھڑکی میں جھانک کر چلائی ——— کریٹیا ———

اے کمر بٹیا ——— چلیے آپ کو ہمری بٹیا بلاوت ہیں" ——— صـ ۹۶

آپسی گفتگو کا رنگ ملاحظہ ہو :

——— گل شبو کہت رہی چھوٹی حویلی بٹیا ہر نکھ کو جائے

کا چاہت ہیں ———

شعلہ پری نے زردہ پھانکتے ہوئے اس روز کا اہم ترین موضوعِ سخن چھیڑا۔

البتہ کنور رانی کے مکالموں میں تضاد پایا جاتا ہے۔ کبھی وہ بالکل اودھ کی زبان بولتی ہیں مثلاً :

——— پی جو، پدلو کے بیاھوں سے کو نینٹ تو نازبیدا کا

بیگم" کنور صاحب اپنی بٹیا کی فکر خود کریں گے۔ یہ انہیں

کا کام ہے۔" ———

اس کے علاوہ دوسرے کردار جو تعلیم یافتہ ہیں، اپنی گفتگو میں زیادہ تر انگریزی جملے اور الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ جو ان کے اپنے اس ماحول سے لگا بھی کھاتے ہیں۔ یہ گفتگو دیکھیے :

"فزہ جیسی وائلڈ کیٹ" سلیم نے چپکے سے کہا

"اسکنڈلز کا وجود بڑی طراوت ہے"

"آسمان پر اتنی سوئیٹ دھنک نکلی ہے"

"یہ تو واقعی بڑی بجڈی ہے"

محبت.... میٹر آف فیکٹ اور آن رومینٹک چیز ہے۔

"یہ کنفیوژن ازم ہے۔" صـ ۲۲۸ — ۲۲۹

اسی لیے اسلوب احمد انصاری کا خیال ہے کہ :

——— وہ غیر ضروری طور پر اپنی تحریروں میں انگریزی

الفاظ اور تراکیب استعمال کرتی ہیں۔ جس سے لکھنے والے کے

ذہن کی ناپختگی اور زبان کے مصنوعی پن کا احساس ہوتا ہے

اور تحریر کی روانی میں رخنہ پڑ جاتا ہے۔ جس کے لیے کوئی

معقول جواز موجود نہیں ——— (فکر و نظر ص ۳)

اس اعتراض میں ذرا شدت آگئی ہے۔ وہ انگریزی الفاظ کا استعمال تو کرتی ہیں مگر اس کی معقول وجہ یہ ہے کہ ان کے یہ کردار مشن اور کونونٹ اسکول کے تعلیم یافتہ ہیں۔ چنانچہ مکالموں کا حقیقی رنگ تو یہی ہوگا۔ ان کا اردو کے ساتھ انگریزی الفاظ کا ملانا فطری بات ہے۔ لیکن اس کے علاوہ انہوں نے جہاں زبان کا استعمال کیا ہے، وہ حد درجہ مناسب اور ادبی ہے۔

جہاں تک ناول نگار کے نظریۂ حیات کا تعلق ہے۔ اس ناول کے بیش نظریہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ پرانی قدروں کی شکست وریخت پر ماتم کناں ہے اور تقسیم ملک کا جو سب سے بڑا اثر تہذیب ثقافت اور کلچر پر ہوا ہے۔ ان تمام تغیرات پر ان کی نظر ہے۔ ملک کی تقسیم ان کے نزدیک بڑا زبردست المیہ ہے۔ اور اسی المناکی کو انہوں نے اس ناول میں پیش کیا ہے۔ ایک قدرے طویل اقتباس دیکھئے جس کے ایک ایک لفظ میں ناول نگار نے اپنے نظریۂ حیات اور آزادی کے بعد ٹوٹنے والے تصورات کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے:

—— ارے ہم تو آزادی کے دیوانے تھے۔ ہم چاہتے تھے کہ ہماری جنتا کے رہن سہن کے ڈھنگ کا معیار اونچا ہو جائے۔ ہماری بڑی آرزو تھی کہ کوئی جاہل اور بیکار نہ رہے اقتصادی اور طبقاتی کش مکش اور جہالت کی مجبوریوں سے ہم چھٹکارا پاجائیں۔ عوام جن کے پاس کچھ نہیں رہے جو خود کچھ نہیں ہیں۔ اپنے دکھوں سے نجات حاصل کرسکیں۔۔۔۔ لیکن ان کے لائق طالب علموں نے فارغ التحصیل ہونے کے بعد شکوۂ اقبال اور نہرو کی سوانح عمری پڑھنے کے بجائے فلمی رسالے اور جاسوسی ناول خریدنے شروع کردیئے۔ ہم نے آزادی کے لئے جرطانوی فوج اور پولیس کی گولیاں کھائیں اور جیلوں کی چکیاں پیسیں اور آزادی ملتے ہی ہم نے خون کے سمندر میں ایک دوسرے کو دھکیل دیا۔۔۔۔۔ یہ کسان انگریزی سرکار کے ڈپٹی کلکٹروں کے راج میں بھی وہیں پر تھا۔ جہاں پر نواب آصف الدولہ

کے زمانے میں یا اجودھیا نگری کے راجاؤں کے وقتوں میں تھا ــــــــ (ص ۳۷۷ - ۳۷۸)

ان کے مطابق آزادی تو ملی، مگر ہم نے اس کا صحیح مصرف نہیں لیا۔ بجائے اس کے کہ ہم مل جل کر رہتے، خواہ مخواہ فرقہ واریت اور طبقاتی کشمکش کے جال میں الجھ گئے ہیں اور مسئلے کا حل ایک دوسرے کے پیٹ میں چھرا گھونپ "دینے میں سمجھتے ہیں" ہم شرنارتھیوں اور پناہ گزینوں اور اغواشدگان کے گلوں میں تقسیم ہو گئے تھے۔ زندگی کے پرو بلم کا جو حل گوتم، عیسیٰ، سینٹ فرانسس، ٹالسٹائی کسی بے وقوف کو نہ سوجھا تھا، اتنی آسانی سے دریافت کر لیا گیا تھا' (ص ۳۸۷)

انھوں نے اپنے خیالات اور نظریات کو بعض موقع پر صاف صاف لکھا ہے، دیکھیے:

ــــــــ پنڈت جی نے بلدیو سنگھ سے کہا۔ خدا کے لیے دلّی کی حفاظت کے کام پر فوج اور ملٹری پولیس میں مسلمان افسر بھی رکھ لو۔ لیکن حسبِ معمول ان کی کسی نے نہیں چلنے دی۔ ان کے پاس فون آیا۔ مکتبہ جامعہ جل رہا ہے۔ خدا کے لیے کچھ کیجیے۔ وہ پھوٹ پھوٹ کر رونے لگے۔ اور انہوں نے چلّا کر کہا، ارے یہ کیا غضب کر رہے ہو۔ اس مکتبے کو تو چھوڑ دو۔ یہ محض کاغذوں کا انبار نہیں ہے۔ یہ ایک پوری نسل کا سرمایہ ہے۔ قوم کی عزیز ترین دولت ہے ــــ (ص ۴۵۴)

ــــ مہاتما گاندھی کلکتے سے واپس آئے..... انہوں نے کہا بھائیو۔ مجھے یہاں سبزی نہیں ملتی۔ کیسے جیے۔ مسلمانوں کو تو تم نے سبزی منڈی میں مار کے ختم کر دیا مسلمانوں کو کیوں کاٹ رہے ہو۔..... میں تمہارا باپ ہوں۔ مجھے اپنا باپ سمجھو۔ کسی نے، خود ان کی قوم نے انہیں اپنا باپ نہ سمجھا..... ــــــــ (ص ۴۵۵)

یہ اور اس نوع کے دوسرے اقتباسات ناول نگار کے مقصد کو واضح کرتے ہیں۔ دراصل ان کے نزدیک زندگی، انسانیت سے عبارت ہے۔ ان کا یقین ہے کہ باہمی

اتفاق اور ہمدردیاں، خلوص اور محبت ہی انسان کو انسان بنا سکتی ہیں۔ اور مختلف مذاہب اور اقوام کی مسلسل جنگوں اور قربانیوں کے ذریعہ حاصل ہوئی آزادی کے بعد جو کچھ ہوا، انسانیت کا سر وہاں شرم و ندامت سے جھک جاتا ہے ——— انہیں باتوں کو ناول نگار نے اس ناول میں دلچسپ پیرائے میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔

دراصل یہ ناول ایک عہد کی تاریخ ہے۔ تہذیب کا ایک مرقع ہے۔ رخشندہ کا تعلق عفران منزل سے ہے۔ عفران منزل ایک زمانہ میں اپنی تہذیب اور تمدن کے لئے مشہور تھا۔ مگر زمانہ کے تغیرات اور انقلابات نے عفران منزل کو بھی متاثر کیا تھا۔ عفران منزل کے استعارے میں ناول نگار نے مسلمانوں کی اس تہذیب کو پیش کش کیا ہے۔ جس میں جاہ و جلال، شوکت و شان اور خودی و خودداری تھی۔ جہاں زمیندارانہ نظام تھا۔ جن مسلمانوں نے ملک کی آزادی کی خاطر جان دی تھی، مال و اسباب اور عزت لٹائی تھی۔ مگر اس قربانی کے نتیجے میں انہیں اپنا وطن چھوڑنا پڑا۔ یہ نظام برباد ہو گیا، شان و شوکت کے ستارے، آزادی کا سورج طلوع ہوتے ہی ڈوب گئے۔ ان تمام شکست و ریخت کو خوبصورتی اور فنکاری سے ناول میں پیش کیا گیا ہے۔ وقار عظیم نے جو بات آگ کا دریا کے لئے کہی ہے وہ بڑی حد تک "میرے بھی صنم خانے" پر بھی صادق آتی ہے کہ:

> ——— آزادی کے بعد کی زندگی پر ناول بھی لکھے گئے ہیں اور افسانے بھی۔ لیکن ان میں سے کسی میں مطالعے، مشاہدے، غور و فکر اور تجزیے کی وہ رچی ہوئی کیفیت نہیں جو اس ناول میں ہے۔
>
> ——— (ادب لطیف ص ۴۰)

ناول نگار کا کمال یہ ہے کہ سماجی حقیقت نگاری میں ادبی اسلوب سے کام لیا ہے اور محض واقعات نگاری نہیں کی۔ اگر اس ناول میں براہ راست فسادات اور تقسیم ہند پر اظہار خیال کیا جاتا تو اس کی ادبی اہمیت رقص ابلیس (ایم۔ اسلم) مجاہد (رئیس احمد جعفری)، اور انسان مر گیا (رامانند ساگر) کی طرح کم ہو جاتی اور اس کی حیثیت ادبی سے زیادہ صحافتی اور تاریخی ہوتی۔ لیکن چونکہ یہاں وقت اور حالات کے تحت زندگی

کی نئی تبدیلیوں کا اشارہ ہے اور ایک تہذیب و معاشرت کے زوال، بلندی و پستی کا آئینہ خانہ ہے۔ اس لئے قاری کی دل چسپی کہانی سے فطری طور پر قائم ہو جاتی ہے۔ یہاں جملوں یا بیانات و واقعات سے جذبات کا استحصال نہیں ملتا، انقلاب زندہ باد کی ناگوار صدا نہیں ملتی، بلکہ ایک فکر پیدا ہوتی ہے۔ شعور بیدار ہوتا ہے۔ اور ہم جان پاتے ہیں کہ ہندوستانی سماج اور تہذیب میں تبدیلیوں کے اسباب کیا ہیں، ان کے محرکات کیا تھے، نیز ان کی تشکیل کیوں کر ہوئی ـــــ اور یہی اوصاف یہی خوبیاں اس ناول میں "زمان و مکان" کا تصور پیش کرتی ہیں۔ جو "شعور کی رو" کی تکنیک میں لکھے گئے ناولوں میں مفقود ہوتا ہے یا ہوتا ہے تو نمایاں نہیں ہوتا۔ اس لئے اس ناول کو شعور کی رو والے ناولوں میں رکھنا مناسب نہیں معلوم ہوتا حالانکہ اردو کے اکثر ناقدین نے اس میں شعور کی رو کی تکنیک ہی تلاش کی ہے، مثلاً ڈاکٹر یوسف سرمست نے اس ناول میں "زمان و مکان" کی نشاندہی کی ہے لیکن پھر بھی وہ اسے شعور کی رو میں لکھا گیا ناول ہی کہتے ہیں۔ اس کے لئے مغربی مفکرین اور اہلِ قلم کے آراء نقل کرتے ہیں۔ ورجینیا وولف کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

ـــــ اس لیے عام مفہوم میں اس کے ناول میں کوئی پلاٹ ہوگا نہ کوئی ٹریجڈی ہوگی نہ کامیڈی ہوگی نہ ہی عام محبت کا بندار ہوگا۔ قرۃ العین حیدر بھی روایت کی غلام نہیں ہیں۔ انہوں نے بھی دنیا کے جدید ناول نگاروں کی طرح اپنی ناول کی بنیاد احساسات و جذبات کی پیش کشی پر رکھی ہے۔ اس لئے وہ "مادیت" یا "ٹھوس" اور "واقعی" انداز جو روایتی ناولوں کا ہوتا ہے ان کے ناول میں قطعی مفقود ہے ـــــ (ص ۴۴۶)

اسی طرح رابرٹ ہمفری سے اتفاق کرتے ہوئے لکھا ہے:

ـــــ انسان کے شعور کی رو دریا کی طرح بہتی رہتی ہے اور ذہن اپنا ایک علیحدہ زمان و مکان کا تصور رکھتا ہے جو خارجی دنیا سے بالکل علیحدہ ہوتا ہے۔ اسی داخلی زمان و مکان کے تصور پیش کرنے کے لیے .... شعور کی رو کی تکنیک کو ترقی دی گئی ـــــ (ص ۴۵۱)

ایک جگہ خود ان کے الفاظ ہیں:

——— اصل میں شعور کی رو کے ناولوں کا مقصد کوئی کہانی یا قصہ بیان کرنا نہیں ہوتا ——— ص ۴۵۴

تعجب یہ ہوتا ہے کہ ڈاکٹر یوسف سرمست کے بیانات کی تردید خود ان کے ہی جملوں سے ہوتی ہے۔ ان کا خیال ہے اس نوع کے ناولوں میں (شعور کی رو) کوئی پلاٹ کوئی ٹریجڈی کوئی کامیڈی نہ ہوگی۔ لیکن قرۃ العین حیدر کی ہاں میں ہاں ملاتے ہوئے کہتے ہیں: "قرۃ العین کا یہ دعویٰ حق بجانب ہے کہ انہوں نے اس ناول میں" ایک عظیم انسانی ٹریجڈی کی داستان قلم بند کی ہے" (ص ۴۵۸)

آخر یہ تضاد کیوں؟ درحقیقت اس ناول میں ایک مربوط پلاٹ اور منظم کہانی ہے جو رخشندہ کے ارد گرد گھومتی ہے اور غزالِ منزل کی داخلی اور خارجی زندگی کو بے نقاب کرتی ہے۔ اگر شعور کی رو میں زمان و مکان علیحدہ تصور رکھتا ہے اور خارجی دنیا سے بے تعلق ہوتا ہے تو پھر نوا کھلی، بہار، پنجاب، پنڈت نہرو، مہاتما گاندھی کا تعلق کس نوع کے زمان و مکان سے ہے اور یہ کردار و مقام کس عہد کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ حقیقت ہیں یا ان کا وجود روحانی ہے کیونکہ شعور کی رو میں تو "مادیت" یا "ٹھوس" یا حقیقی دنیا نہیں ہوتی یہاں تو "روحانیت" ہی کا گذر ہو سکتا ہے۔

اگر شعور کی رو کے ناولوں کا مقصد کوئی کہانی یا قصہ بیان کرنا نہیں ہوتا تو ڈاکٹر یوسف سرمست کے اس جملے سے کیا نتیجہ نکلتا ہے کہ: "اس کے باوجود یہ ناول ارتقائی منزلوں سے گذرتا ہوا آخر میں ایک بھرپور تاثر چھوڑ کر ختم ہو جاتا ہے .... قاری ناول میں درپیش ہونے والی ٹریجڈی کو غیر محسوس طور پر جان لیتا ہے .... اسی طرح قرۃ العین حیدر نے حد درجہ فنکارانہ بصیرت سے ہندوستان کی تقسیم کے بعد کے بھیانک نتائج کو پیش کر کے واقعی ایک عظیم انسانی ٹریجڈی کی داستان کو قلم بند کیا ہے۔"

"ارتقاء" کے معنی ہی بتدریج ترقی کے ہیں۔ ادبی اصطلاح میں تو اس کا اپنا ایک خاص مفہوم ہے آخر ناول میں ارتقاء کس چیز کا ہوا؟ کہانی کا کردار کا یا پلاٹ کا؟ یا زمان و مکان کے خارجی دنیا سے بے تعلقی کا؟ اور کون سی چیز ہے جو ناول کے اختتام پر تاثر

کرتی ہے؟ ناول میں کہانی کا ارتقا ہوا ہے اور اختتام پر قاری اس عظیم ٹریجڈی سے متاثر ہوتا ہے، جو ایک تہذیب اور معاشرت کی ٹریجڈی ہے۔ یہی وصف اس ناول کو شعور کی رو والے ناولوں سے الگ کر دیتا ہے۔

"شعور کی تکنیک" سے متعلق پروفیسر قمر رئیس کا یہ خیال ہے کہ:

① شعور کی رو کا دبستان، ناول میں سماجی حقیقت نگاری کے خلاف رد عمل اور اس احساس کا نتیجہ ہے کہ سماجی حقیقت نگاری (جسے وہ غلطی سے نقل IMITATION کہتے ہیں) ناول میں انسانی زندگی کے ناقص سطحی اور محدود تجربات کا احاطہ کرتی ہے۔

② خارجی اور سماجی زندگی اتنی گنجان وسیع و عریض و بے ہنگم ہے کہ اس طرح ناول میں اس کا احاطہ ممکن ہی نہیں۔

③ اس زندگی کو (یعنی گنجان وسیع و عریض و بے ہنگم) صرف شعور کی رو اور تلازمۂ خیال کی آزادی کے ذریعہ ہی گرفت میں لایا جا سکتا ہے۔

④ دوسرا معاون طریقہ یہ ہے کہ اس زندگی کی مصوری میں داخلی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ علامتی اسلوب اظہار اختیار کیا جائے۔ (تلاش و توازن ص ۴۰)

شعور کی رو کے سلسلے میں یہ باتیں بڑی اہم ہیں۔ "میرے بھی صنم خانے" میں ان تمام مفروضے کی نفی ملتی ہے۔ اس میں سماجی حقیقت نگاری ہے۔ گنجان وسیع و عریض اور بے ہنگم زندگی کا علامتی اسلوب میں کم اور خالص بیانیہ میں زیادہ اظہار خیال کیا گیا ہے۔ مثلاً کنور صاحب کی موت کا منظر دیکھئے اور اندازہ کیجیے کہ اس میں کس حد تک علامتی اسلوب ہے۔

——— آفتاب خانقاہ کی میناروں تک پہنچ چکا تھا۔ زوال کا وقت تھا دھوپ ڈھلنے والی تھی۔ ...... کھڑکیوں کے رنگ برنگ شیشوں میں چھنتی ہوئی دھوپ (دیوان خانے کے) گرد آلود فرنیچر پر پڑ رہی اور اس کی کرنوں کی زد میں آکر اڑتے ہوئے ذرے کندن کی طرح دمک رہے تھے ...... حویلی کے سارے کمرے سائیں سائیں کر رہے تھے، کنور صاحب اپنی محبوب کتاب "قانون شیخ" اٹھا کر اس کی ورق گردانی کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہ ان

کے ہاتھوں سے چھوٹ کر گر جاتی ہے اور وہ دیوار کی طرف کروٹ
بدل کر ابدی نیند سو جاتے ہیں ــــــــــ

بات بالکل واضح انداز میں کی گئی ہے۔ ہاں چونکہ یہ نثر تخلیقی ہے اس لئے اس میں شعری اوصاف کی جھلک بھی ملتی ہے۔ جو استعارے ہیں وہ بھی دلکش یہ اس قدر ذاتی یا نجی نہیں کہ ذہن کی رسائی نہ ہو۔

دراصل اس ناول میں شعور کی رو والی تکنیک استعمال ہی نہیں کی گئی ہے۔ جو چیزیں اسے شعور کی رو والے ناولوں سے ممتاز و ممیز کرتی ہیں، وہ یہ ہیں:

(۱) شعور کی رو والے ناول میں کوئی خاص کہانی نہیں ہوتی اور اسی لئے اس میں پلاٹ نہیں ہوتا۔ "میرے بھی صنم خانے" میں باضابطہ تقسیم ہند سے کچھ قبل اور بعد کی متاثرہ تہذیب و کلچر کی کہانی ملتی ہے۔ اس کا پلاٹ منظم و مربوط ہے

(۲) ماہر نفسیات ولیم جیمس جس نے شعور کی رو کی طرف سب سے پہلے اشارہ کیا، اس کے الفاظ ہیں:

"MEMORIES, THOUGHTS AND FEELINGS EXIST OUTSIDE THE PRIMARY CONSCIOUSNESS AND THAT THEY APPEAR TO ME NOT AS A CHAIN BUT AS A STREAM, FLOW"

(Stream of consciousness in the modern novel p-4

یہاں آخری الفاظ بڑی اہمیت رکھتے ہیں:

NOT AS A CHAIN BUT AS A STREAM, FLOW کیا میرے بھی صنم خانے میں AS A STREAM, FLOW والی کیفیت ہے؟ ہرگز نہیں۔

(۳) شعور کی بنیادی شناخت اس کا بہاؤ، بے ربطی INCOHERENCE اور متحرک رہنا ہے اسے گرفت میں لانا تقریباً ناممکن ہے۔ اس کی روانی کو ضابطہ تحریر میں لانا بھی مشکل ہے۔ پروفیسر عبدالسلام نے "شعور" کی رو اور "شعور" پر بڑی تفصیلی اور مدلل گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے:

ــــــــــ مکمل طور پر اس کا ادراک کرنا اور اسے ارادی توجہ کا گرفت میں لانا ناممکن ہے۔ یہ کام ناممکن اس لئے ہے کہ فکر

کی رفتار مقابلۃً بہت کم ہوتی ہے۔ فکر ہمیشہ اصولوں کی زبان
اور اس کے ضابطوں کے تابع ہوتی ہے اور شعور مطلق العنان
ہوتا ہے۔ پھر فکر شعور کا خود ایک جزو ہے اور جزو کے لئے کل
کو گرفت میں لانا فلسفیانہ اعتبار سے محال ہے ــــــــ

اس کے برخلاف "میرے بھی صنم خانے" میں ترشی ترشائی سجی سنوری زبان ملتی ہے، وہ بھی اسے شعور کی رو والے ناول سے الگ کرتی ہے۔ علاوہ ازیں اس ناول میں ایک ربط اور تسلسل ہے۔ کہانی نقطۂ آغاز، عروج، ارتقاء اور کلائمکس سے گذرتی ہے۔ اس لیے شعور کی رو کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

(۴) سب سے بڑی خوبی شعور کی رو والے ناولوں کی یہ ہے کہ ان کا تعلق خارجی زمان ومکان سے نہیں کے برابر ہوتا ہے۔ زیر بحث ناول میں زمان ومکان کا تعلق خارجی اور داخلی دونوں سطح پر یکساں ہے۔

(۵) شعور کی رو والے ناولوں میں ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے سے جڑے ہوتے ہیں۔ یہاں خیالات کسی بھی وقت کسی زمانے سے مربوط ہو سکتے ہیں۔ لیکن ان خیالات میں آزاد تلازم خیال FREE ASSOCIATION OF IDEAS کا تعلق ہوتا ہے ــــــــ "میرے بھی صنم خانے" میں بھی ماضی، حال اور مستقبل کی باتیں ہیں۔ اس کے کردار بھی سوچتے ہیں۔ کبھی حال کو دیکھ کر ماضی کی یاد آتی ہے اور کبھی آگے کا واقعہ پچھلے حادثہ کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن ان میں ارادے کا دخل زیادہ نظر آتا ہے۔ مثلاً سلیم اگر رخشندہ یا عباسی خانم، غفران منزل کی جاہ وحشمت کے متعلق سوچتے ہیں تو صاف ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کردار ماضی کو یاد کر رہے ہیں جن میں ربط اور تسلسل ہے اور یہ صفت شعور کی رو والے فن پارے میں نہیں ملتا۔ چنانچہ اس سلسلے کے مستند نقاد ROBERT HUMPHREY کی بھی رائے یہی ہے کہ ــــــــ اگر ایک شخص ارادی طور پر ماضی کو یاد کرتا ہے تو اسے شعور کی رو نہیں کہا جائے گا"

دراصل قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں بالواسطہ داخلی کلام INDIRECT INTERIOR MONOLOGUE کی تکنیک سے کام لیا ہے۔ اس لئے اس ناول کے آغاز میں ہی سلیم کا کردار "وہ" لفظ سے ظاہر کیا گیا ہے اور زیادہ تر مقامات

پر صیغہ واحد غائب کا ہی استعمال ملتا ہے ــــــــــ یعنی "شعور کی رو" بذات خود کوئی تکنیک نہیں، بلکہ یہ ایک رویہ ہے، ایک کیفیت ہے، ایک عمل ہے اور اس کیفیت یا عمل کو پیش کرنے کا ایک طریقہ کار INDIRECT INTERIOR MONOLOGUE ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ:

STREAM OF CONSCIOUSNESS REFERS TO THE SUBJECT MATTER OF A CERTAIN TYPE OF NOVEL, WHILE INTERIOR MONOLOGUE IS ONE OF THE METHODS OF PRESENTING THIS SUBJECT MATTER.

رابرٹ ہمفری بھی یہی خیال رکھتا ہے اور وہ "شعور کی رو" کی کیفیت کو پیش کرنے کے چار بنیادی طریقے بتاتا ہے:

i) DIRECT INTERIOR MONOLOGUE
ii) INDIRECT INTERIOR MONOLOGUE
iii) OMNISCIENT DESCRIPTION
iv) SOLILOQUY

اور INDIRECT INTERIOR MONOLOGUE ان میں سب سے ادنیٰ طریقہ ہے۔ اس تکنیک میں داخلی کلام ناول نگار ادا کرتا ہے گویا اس کے کرداروں میں خود ناول نگار بولتا ہے۔ ناول نگار کا کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ ہر کردار کے نفس پر گہری نظر رکھتے ہوئے اسے اس کی خاص شناخت اور خوبی کے ساتھ پیش کرے۔ یہی ناول نگار کی بڑی کامیابی ہے۔ اس تکنیک میں ناول نگار کو اتنی آزادی ہوتی ہے کہ وہ موقع اور محل کے کے اعتبار سے تشریح اور وضاحت کر سکتا ہے۔

تقریباً یہی صورت حال "میرے بھی صنم خانے" میں بھی ملتی ہے۔ شروع کے سو صفحات میں جو باتیں علامتی، استعاراتی یا مبہم نظر آتی ہیں۔ ان کی تشریحات آئندہ اوراق میں ہوتی چلی جاتی ہیں اور اختتام پر قاری کے سامنے کچھ بھی پوشیدہ نہیں رہتا۔ یاں اس وضاحت میں قرۃ العین حیدر نے بالواسطہ داخلی کلام سے کام لیا ہے۔ اس لئے اس ناول کو STREAM OF CONSCIOUSNESS کی صف میں رکھنا، ادبی تنقید سے صرف نظر یا محل تنظر کرنا ہے۔

میں اپنی بات مشہور نقاد EDEL کی اس عبارت پر ختم کرنا چاہوں گا، جس میں اس نے STREAM OF CONSCIOUSNESS اور INTERIOR MONOLOGUE کے فرق کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

THE TERM "INTERNAL MONOLOGUE" BECOMES MERELY A USEFUL DESIGNATION FOR CERTAIN WORKS OF FICTION OF SUSTAINED SUBJECTIVITY, WRITTEN FROM A SINGLE POINT OF VIEW, IN WHICH THE WRITER NARROWS DOWN THE STREAM OF CONSCIOUSNESS AND PLACES US LARGELY AT THE CENTRE OF THE CHARACTER'S THOUGHTS------THAT CENTRE WHERE THOUGHTS OFTEN USES WORDS RATHER THAN IMAGES.

(Stream of consciousness in modern novel.p-153)

زبان و ادب (پٹنہ) ۱۹۸۶ء

گردشِ رنگِ چمن

تخلیقی اشارے

جب ہم لکھنے بیٹھتے ہیں تو ٹیکنیک خود بخود وارد ہوتی ہے اس کے لئے ضروری نہیں کہ لکھنے والا اس پر پہلے ~~والا اس پر پہلے~~ سے سوچے۔ ایک موسیقار کے ساتھ تو یہ مشکل ہے کہ ایک راگ کے لئے خواہ وہ ٹیکنک میں کوئی بھی تبدیلی کرے بنیادی اصولوں سے انحراف ممکن نہیں لیکن میرے لئے یہ مشکل نہیں ہے۔ کوئی بھی مختصر سا منظر یا کوئی امیج جو میری یادوں میں موجود ہو مجھے تحریک دیتا ہے اور میں لکھنا شروع کر دیتی ہوں ٹیکنک خود بخود پیدا ہو جاتی ہے۔ میرا حالیہ ناول گردشِ رنگِ چمن اس کی مثال ہے میرے ذہن میں ایک منظر تھا میری والدہ تعلیم کے فروغ کی حامی تھیں اور ان خواتین سے جو تعلیم یافتہ ہوں خصوصاً وہ جو باہر سے پڑھ کر آئی ہوں مل کر بہت خوش ہوتی تھیں۔

ایک زمانے میں کوئی خاتون انسپکٹر آف اسکول بن کر لکھنؤ آئی تھیں میری ماں مجھے ساتھ لے کر ان سے ملنے گئیں ان کا گھر پر ھجوم درختوں کے اندر چھپا ھوا تھا۔ یہاں دو خواتین اور دو درمیانی عمروں والی غیر شادی شدہ بہنیں تھیں ان میں سے کم عمر بہن بہت جاذب نظر تھی انسپکٹر تھی اور انگلستان میں رہ چکی تھی اور ظاہر ہے کہ اس دور کے لئے یہ سب کچھ ایک عجوبہ تھا یہ ۱۹۳۰ء کی بات ہے گھر کے اندر مینٹل پیس پر مٹی کے بنے ہوئے چھوٹے چھوٹے برتن رکھے تھے۔ بزرگ خاتون نے بتایا کہ یہ برتن اس نے ان دنوں بنائے تھے جب انگلستان میں جب وہ آرٹس اسکول سے وابستہ تھیں۔ یہ سارا منظر میرے ذہن میں محفوظ ہو گیا اس کے بعد ان لوگوں سے کبھی ملاقات نہیں ہوئی کافی عرصہ بیت گیا اور جب میں نے گردش رنگ چمن پر کام شروع کیا تو اس کی ابتدا لکھنؤ کے ایک گھر کی دو خواتین سے ہوئی مگر یہاں وہ ماں بیٹی کے کردار میں تھیں وہ انگلستان میں رہ چکی تھیں لڑکی ڈاکٹر ہے جس کے بارے میں ماں بتاتی ہے کہ جس زمانے میں وہ تعلیم حاصل کر رہی تھی میں نے یعنی ماں نے یہ تصویریں بنائی تھیں۔ اب آپ دیکھئے کہ کس طرح ادیب کے لئے یہ واقعہ یا اس قسم کا کوئی واقعہ ابتدا کا محرک بن جاتا ہے تھیم اور ٹیکنک کے بارے میں بیٹھ کر سوچنے کی کوئی ضرورت مجھے نہیں محسوس ہوتی۔ میں نے فوراً لکھنا شروع کر دیا اور پلاٹ خود بخود بنتا چلا گیا۔ اس ناول میں چونکہ میں نے کئی حقیقی لوگوں کو شامل کر لیا ہے اس لئے میرے نزدیک یہ نیم دستاویزی ناول ہو گیا ہے — (قرۃ العین حیدر سے انٹرویو: سکریتا پال)

طلوع افکار، کراچی، صفحہ ۶۸۹

ہماری مطبوعات

ادب و تنقید

تاریخ ادب اُردو جلد اول جمیل جالبی -/150
" " جلد دوم (دو حصوں پر مشتمل) " -/300
ارسطو سے ایلیٹ تک (اضافہ شدہ ایڈیشن) " -/250
محمد تقی میر " -/60
ایلیٹ کے مضامین " -/75
مثنوی کدم راؤ پدم راؤ " -/75
ادب کلچر اور مسائل " -/100
نئی تنقید " -/100
تنقید اور تجربہ " -/100
میراجی ایک مطالعہ " -/300
امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخہ برلن
ذخیرۂ اشپرنگر (اضافہ شدہ ایڈیشن) گوپی چند نارنگ -/100
ادبی تنقید اور اسلوبیات " -/120
انیس شناسی " -/50
اقبال کا فن " -/75
اسلوبیات میر " -/25
سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ " -/35
اردو افسانہ روایت اور مسائل " -/175
اقبال سب کے لیے فرمان فتحپوری -/150
اردو کی ظریفانہ شاعری اور
اس کے نمائندے " -/60
شعر و حکمت دور دوم کتاب ۵ مغنی تبسم و شہریار -/150
ارمغانِ فاروقی ظہیر احمد صدیقی -/75

قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ ڈاکٹر ارتضیٰ کریم -/300
ابتدائی کلام اقبال پروفیسر گیان چند جین -/125
کھوج " -/150
پرکھ اور پہچان " -/125
ترقی پسند ادب
پچاس سالہ سفر قمر رئیس و عاشور کاظمی -/125
ترقی پسند تحریک کی نصف صدی علی سردار جعفری -/30
آگہی کا منظر نامہ پروفیسر وہاب اشرفی -/75
تاریخ ادبیات عالم (جلد اول) " -/300
نظیر اکبرآبادی کی نظم نگاری سید طلعت حسین نقوی -/100
انتخاب دواوین
(مولوی امام بخش صہبائی) مرتبہ تنویر احمد علوی -/50
برطانیہ کی سیاسی جماعتیں
اور پارلیمنٹ " حیدرآبادی -/75
رہ و رسم آشنائی " -/30
تناظر اور تجزیے ابوالفیض سحر -/90
علامہ اقبال کی ازدواجی زندگی حافظ سید حامد جلالی -/60
اردو میں فن سوانح نگاری کا ارتقا ممتاز فاخرہ -/125

اسلامیات

ہند و پاک میں اسلامی جدیدیت عزیز احمد جمیل جالبی -/125
ہند و پاک میں اسلامی کلچر " -/150
رہبر کامل صلی اللہ علیہ وسلم عبدالاحد خاں -/30
غالب اور تصوف سید محمد مصطفیٰ صابری -/60
آسان لغات القرآن مولانا عبدالکریم پاریکھ -/35
معلم اعظم (سیرۃ النبی) منورہ نوری خلیق -/75

Educational Publishing House

3108 Vakil Street Dr. Mirza Ahmad Ali Marg Lal Kuan, DELHI-110006